رولانُ بَارت

النقدُ البُنيويّ للحِكايَة

ترجمـــة
انطوان أبوزيــد



سوشبرس ـ الدار البيضاء

منشورات عويـدات
بَـيروت ـ بَـاريـس

النقدُ البِنيويّ للحِكايَة

الطبعة الأولى ١٩٨٨

مدخل

منذ سنين تنامت في فرنسا، حركة بحث وجدال تمحورت جهودها حول مفهوم «العلامة»، وصفه وقضيته: وليس يهم أن ندعو هذه الحركة: علم السيمياء البنيانية، التحليل الدلالي، أو التحليل النصّي فالكلّ لا يرضى عن هذه الكلمات، لأنّ البعض لا يرى فيها سوى دُرجةٍ والبعض الآخر يعتبرها استعمالاً مفرطاً في الإمتداد. أما أنا فأكتفي بالتسمية علم السيمياء [1]، وأسعى إلى أن أدلَّ على جَماع عمل نظري متنوّع. وإذا كان عليَّ أن أقوم بإعادة نظر سريعة للسيميائية أو لعلم السيمياء الفرنسي، فلن أحاول أن أجد له حداً مؤسَّسياً، وأجهد، وفاءً لإرشاد لوسيان فيبر (في مقال له عن التمرحل في التاريخ)، أن أجد له نقطة تلاقٍ مركزية، من حيث يمكن لهذه الحركة أن تشعّ قبل وبعد. بالنسبة لعلم السيمياء، سنة ١٩٦٦ هي البداية، أقلّه على الصعيد الباريسي، إذ حدث اختلاط كبير وحاسم بين مواضيع البحث الأكثر

(١) Sémiologie

حِدَّة: وتجسَّد هذا التحوّل في ظهور مجلة «دفاتر للتحليل»، (١٩٦٦)، حيث نجد الموضوع السيميولوجي، والموضوع اللاكاني[1] والموضوع الألتوسيري: وقد طُرحت آنئذٍ مسائل جادّة ما زلنا نعالجها الى الآن: كالتقريب بين الماركسية وعلم النفس، والعلاقة الجديدة القائمة بين الكائن المتكلّم والتاريخ، والإستبدال النظري والجداليّ للنص بالعمل الأدبيّ. في ذلك الحين اكتمل اوّل انحراف للمشروع السيميائي: قضية مفهوم العلامة، وعالجت كُتب «درّيدا» هذه القضيَّة، كما الحال مع مجلة «تِل كِل» Tel quel، وأعمال «جوليا كريستيفا».

إن المحاولات النقدية، السابقة لهذا التحوّل، تنتمي الى نهضة علم السيمياء. يتوجَّب مراجعة هذا الكتاب بشكل تزامنيّ محض، أي بطريقة معنوية (حين نلصق به معنى، أو معقوليّة تاريخيّة) والجمعيّ هو السائد هنا، على مستوى الكتاب ذاته: كل هذه النصوص متعدّدة الأبعاد (كما كانَتْ المؤلّف في هذه الفترة ـ ١٩٥٤ ـ ١٩٦٤ ـ حين كان ملتزماً بالتحليل الأدبي إلى جانب التزامه بمحاولة في العلم السيميائي وبالدفاع عن النظرية البرشتية في الفن) وتجميع هذه كلها قد يبدو نتاجاً ملحمياً: لم تكن، منذ البدء، أية إرادة لتكوين معنى عام، ولا أية رغبة في أن يتحمَّل المرء «مصيراً» فكرياً: إنها فقط تفجّرات عمل متنامٍ، غالباً ما يكون غامضاً إزاء ذاته. وإذا كان

---

(١) نسبة الى «جاك لاكان».

من أمَر فهو ما علمتنا إياه البنيانية أنّ القراءة الحاضرة (والمستقبلة) هي جزء لا يتجزأ من الكتاب الماضي: ويمكن لنا أن نأمل في أن تتغيّر أشكال هذه النصوص بمجرد النظرة الجديدة التي قد يلقيها آخرون عليها، كما نأمل، بأكثر دقة، أن يتهيأ هؤلاء لما يمكن أن ندعوه تواطؤ الكلامات، وأن يتمكن كلام الطليعة الجديدة من إعطائها معنى جديداً، كان في كل الأحوال معنى هذه الطليعة: وباختصار كامل أن يتمكنوا من الولوج إلى حركة ترجمة (وليست العلامة إلاّ أداة قابلة للترجمة).

وأخيراً، حركة الزمن الثقافي ليست مسطّحة خطّيّة: مواضيع يمكن أن تسقط في المبتذل، وأخرى خامدة في الظاهر، يمكن ان تعود إلى مسرح الكلامات: فلاحظت، مثلاً، أنّ برشت الذي كان حاضراً في هذا الكتاب، والذي يُهيّىء غيابه من ميدان الطليعة، لم يقل كلمته الأخيرة: إلا أنه قد يعود، لا كما اكتشفناه بل بشكل حلزوني: تلك كانت أجمل صورة للتاريخ كما اقترحها «ڤيكو» (إعادة التاريخ دون تكراره، ودون اجتراره). وهكذا أحب أن أضع أمام قرائي هذا الكتاب بحماية هذه الصورة.

ر. ب

أضواء

إن فعل الكتابة لا يتم دون أن يصمت الكاتب. فعل الكتابة كأن يكون الكاتب « خافتَ الصوتِ كالميت »، أن يصير الإنسان الذي رُفض له الإجابة الأخيرة. وأن يكتب يعني أن يهبَ منذ اللحظة الأولى، الإجابة الأخيرة للآخر.

والسبب في ذلك، أنّ معنى عمل أدبيّ (أو نص) لا يمكن ان يتكوّن وحيداً. فالمؤلف لا ينشىء أبداً إلا افتراضات معنى، أو أشكالاً، يعود فيملأها العالم. إن النصوص هنا، شبيهة بزريدات في حلقة معانٍ عائمة. ومن يمكن له أن يثبّت هذه « الحلقة »، ويهبها مدلولاً أكيداً؟ لربّما الزمن: أن يجمع الباحث نصوصاً قديمة في كتاب جديد، هو أن يريد سؤال الزمن، وأن يلتمس منه إجابته عن مقطوعات آتية من الماضي، لكن الزمن مضاعف: زمن الكتابة وزمن الذاكرة، وتدعو هذه الإزدواجية بدورها معنىً تالياً: الزمن هو ذاته شكلٌ. يمكن لي التحدث اليوم عن البرشتية او الرواية الجديدة وفي عبارات دلالية (وهذا هو كلامي الحالي) ومحاولة تسويغِ دليلٍ، أسير أنا وعصري على هَدْيِهِ، وأن أعطيه اندفاعةَ مصير معقول. هذا الكلام الإستعراضيُّ تلتقطه كلمة كلام آخر. وقد يكون هذا الآخر أنا إياي. ثمة دوران لا نهائيّ للكلامات: وهذا جزء دقيق من الدائرة.

كل هذا ليقال إن الناقد إذا فرضت وظيفته أن يتحدث عن كلام

الآخرين إلى حد أن يزيد بالظاهر إنهاءه فهو كالكاتب لا يملك ان يقول الكلمة الأخيرة. وأكثر: هذا الخرس النهائي الذي يشكل وضعها المشترك هو الذي يكشف الهوية الحقيقية للنقد: فالناقد كاتبٌ.

ومن هنا يبدو هذا الموقف ادّعاء الكينونة، لا القيمة. فالناقد لا يطالب بأن يُمنح «رؤيةً» أو «أسلوباً»، بل ان يعترف الكل بحقّه في كلام ما، هو الكلام غير المباشر.

وما أُعطي إلى ما أُعيدت قراءته ليس معنىً، ولكن خيانة أو بالأحرى: معنى خيانة. ويجب ان نعود دائماً إلى هذا المعنى، لأن الكتابة ليست إلا كلاماً، أو نظاماً شكلياً (بعض حقيقة ينشّط هذا المعنى)، وفي زمن ما (وقد يكون زمن أزماتنا العميقة دون علاقة مع ما نقوله، إلاّ ما نعنيه حول تغيير إيقاع هذا الزمن). يمكن لهذا الكلام أن يتحدَّث به كلام آخر، أن يكتب الانسان (على امتداد الزمن) يعني ان يبحث عن الكلام الأكبر، الذي هو بمثابة شكل كل الكلام الآخر. والكاتب مختبِرٌ عام: ينوِّع ما يبدأه: مهووس وخائن لا يعرف إلاّ فناً واحداً: فنُّ الموضوع والتنويعات. ومن التنويعات، المعارك، القيم، الإيديولوجيات، الزمن النَّهم للحياة وللمعرفة، والمشاركة والكلام. تلك هي المضامين، ويتعلق بالموضوع إصرارٌ على الأشكال، وهو الوظيفة الدالة الكبرى التي للمتخيَّل، أي ذكاء العالم ذاته، ولكن، بالتعارض مع ما يحدث في الموسيقى، كلٌّ من هذه التنويعات التي يحدثها الكاتب هي موضوع صلبٌ، يصير معناه مباشراً

ونهائياً، وبالتحديد، هذا الحوار اللانهائي بين النقد والعمل الأدبي، وهذا يجعل الزمن الأدبي زمنَ المؤلفين الذين يتقدّمون وزمن النقد الذي يستعيدهم معاً، ليُعطى معنى العمل الأدبي اللغزيّ، أكثر من أن يدمّر المعاني التي أربكت العمل الأدبي إلى الأبد.

سبب آخر، ربّما، لخيانة الكاتب: الكتابة نشاط، فمن وجهة الذي يكتب تُستنفَد الكتابة بعد سلسلة من العمليات التطبيقية، وقد يبدو زمن الكاتب زمناً عملانياً، لا زمناً تاريخياً، إذ ليست تربطه بالزمن التطوّري للأفكار إلا علاقة غامضة، دون ان يشاطره الحركة. والواقع أن زمن الكتابة هو زمن ناقص: أن يكتب الانسان، يعني إما أن يُسقط أو ينهي، ولكن لا يعني مطلقاً ان «يعبّر». فبين البداية والنهاية تنقص زردة، يمكن ان تعتبر أساسية، وهي زردة العمل الأدبي ذاته. ولا يكتب الانسان ليجسّم فكره بقدر ما يسعى عبر ذلك الى استنفاد مهمّة تحمل في ذاتها سعادتها الخاصة. ثمة نوع من الدعوة تمتلكها الكتابة، وتسعى عبرها الى «التصفية». وعلى الرغم من أن العالم يعتبر عمل الكاتب الأدبيّ شيئاً جامداً، أعطي للأبد معنىً ثابتاً، فالكاتب ذاته لا يسعه أن يعيش عمله الأدبيّ كتأسيس بل هو يعيشه مغادرةً ضرورية.

فحاضر الكتابة وليد الماضي، وماضيها وليد القديم البعيد، ولذا فهو حين يتحرّر من الحاضر «عقائدياً» (ساعة يرفض الإرث ويرفض أن يكون أميناً) يطلب العالِمُ من الكاتب أن يتحمل مسؤولية عمله الأدبي، إذ ان الخلق الإجتماعي يفترض منه أمانةً للمضامين بينما

لا يعترف (ولا يعرف) إلاّ بأمانة للأشكال: فما يقيّم اعتباره ليس ما يكتُبه، بل القرار الملحُّ في كتابة ما يكتبه.

ويمكن للنص الماديّ، إذن، أن يتخذ من وجهة الذي يكتبه، طابعاً غير أساسي، وبمقدار آخر، غير موثوق به. إلى ذلك يمكن أن نعاين الأعمال الأدبية غالباً بنظرة حيلة أساسية معتبرينها مشروع هذه الأعمال المحض: يُكتب العمل الادبي آن يُبحث عن العمل الأدبي، ولا ينتهي عمليّاً إلا حين يبدأ صُوَرِيّاً.

أليس معنى «الزمن الضائع» أن يتمثّل صورة كتاب يُكتب وحيداً مفتّشاً عن الكتاب؟ فإذا ما افتعلنا رداً غير منطقي للزمن يكون العمل الأدبي المادي الذي كتبه «بروست» يحتل آنئذٍ مكاناً توسطيّاً في نشاط الراوي، ويتوسّط هذا المكان، من جهة، رهنٌ في الإرادة (أريد أن اكتب) وقرارٌ من جهة أخرى (سأكتب). ذلك ان زمن الكاتب ليس زمناً تعاصريّاً، لكنه زمن ملحميّ، فهو دون حاضر ولا ماضي. إنه أخضع بالكامل إلى نزف، قد يبدو هدفه، إذا ما أدرك، غير حقيقي بنظر العالم كما كانت روايات الفروسية بنظر معاصري «دون كيشوت». لذلك، فإن هذا الزمن النشِط للكتابة ينمو حتى يتجاوز ما يُدعى دليلاً. والواقع أن الإنسان الملحمي وحده، إنسان المنزل والرحلات، الحب والمغامرات العاطفية يمكن لهُ ان يمثّل لنا خيانة ملازمة.

أتصوّر صديقاً لي فَقَد عزيزاً لَهُ، عزمت على إبلاغه مؤاساتي

فأنكبُّ فوراً على صياغة رسالة عفوية. غير أن الكلمات التي ألقاها لا ترضيني: تلك « جُمَلٌ »: أصوغ جملاً بأحبّ ما فيَّ، فأقول عندئذٍ إن الرسالة التي أنوي إبلاغها هذا الصديق، يمكن أن تقتصر على كلمة واحدة: التعزية. إلا أن نهاية الإتصال بحد ذاته يعترض التعبير الكلي عن إحساسي الحقيقي، وقد أجابَهُ هنا برسالة باردة، وبالتالي معكوسة الفعالية، لأن ما أردت إبلاغه حرارة مؤاساتي بالذات. وإذا أردت تصحيح وتقويم رسالتي يجب ألا أكتفي بتنويعها، بل أسعى إلى جعلها متفرّدة وشبه مبتدعة.

على أن الأدب ذاته يخضع لسلسلة الإكراهات الحتمية هذه (فأن تجهد رسالتي النهائية في التفلّت من « الأدب »، ليس في الواقع إلاّ تنويعاً أخيراً، واحتيال أدب). كما رسالتي: فأن كلّ ما هو مكتوبٌ لن يصبح عملاً أدبيّاً إلاّ حين يسعه أن يُتنوّع؛ وفي ظل بعض الظروف، رسالةٌ أوّلية (تكون هي الأخرى ذاتها: أحبُّ، أتألّم، أرأف). ظروف هذه التنويعات تشكل كيان الادب (وهذا ما كان الشكليون الروس يسمّونه « الآدابية ») ولا يسعها أخيراً أن تقيم علاقة إلاّ مع طرافة الرسالة الثانية. هذه الطرافة هي أبعد ما تكون عن تصور نقدي مبسَّط، شرط أن تُفكَّر بعبارات إعلامية (كما يسمح الكلام الحالي به) وهي بالمقابل أساس الأدب ذاته. ولا حظَّ لي في إيصال ما أريد قوله بدقة، إلا عبر خضوعي الى قانونه. ففي الأدب كما في الإتصال الخاص، إذا أردت أن أكون الأقل « خطأ »، عليَّ ان أكون الأكثر طرافة، أو إذا أردت، الأكثر « غير مباشرة ».

ولكن لا أحسبنَّ هذه الطرافة السبب الذي يقرّبني من الإبداع الموحى به، معتبراً إياه نعمة تضمن حقيقة كلامي: فما هو عفوي ليس بالضرورة أصيلاً. والسبب في ذلك يعود الى أن الرسالة الأولى هذه التي افتُرِض ان تقول ألمي مباشرةً، والتي تعتزم الإشارة الى ما كان فيَّ، هي رسالة طوباوية، غير أن كلام الآخرين يعيدها مباشرة، مثقلةً ومزركشةً برسائل لم أردها.

لا يسع كلامي أن يخرج إلاّ من لغة واحدة: لهذه الحقيقة «السوسّورية»[1] أصداء تتردَّد هنا حتى تتجاوز حدود الألسنية، فحين اكتب «تعازيَّ» ببساطة، تصير مؤاساتي لا مبالاةً، حتى ان الكلمة تسَمّرني ببرودة الإستعمال المحترم. وحين اكتب في رواية: «كنتُ أنام باكراً، زمناً طويلاً»، يبدو النص ولا أبسط والمؤلف حين يضع مكان المفعول فيه، إستعمال الأنا، أو المتكلم، أو حتى عندما يفتتح الراوي الخطابَ، أو عندما يعلن استخداماً للزمان والمكان الليليَّيْن، لا يسعه أن ينمّي رسالةً ثانية، تكون أدباً.

ومن أراد الكتابة بدقّة توخّى الوصول إلى حدود الكلام، وهو حينذاك يكتب بجدارة الى الآخرين (إذ لو لم يتكلم إلاّ الى ذاته، فإن مدوّنة عفويةً تسجّل مشاعره قد تكفيه مؤونته لأن الشعور هو اسمه بالذات). ولما كانت كل مُلكيّة للكلام مستحيلةً، حُكم على الكاتب والانسان الخاص (حينما يكتب) أن ينوّعا رسائلها الأصلية، وأن

---

(١) نسبة الى «فردينان دوسوسّور».

يختارا التضمين الأفضل، الذي تغيّر لا مباشريّته تشكلَ ما يريدان أن يُسمعاه، لا ما يريدان قوله، فالكاتبُ مَن إذا أراد التكلُّم أصغى مباشرة الى كلامه، هكذا يتكوَّن كلامُ مُتلقًّى (على الرغم من كونه كلاماً مبتدعاً) ليس سوى كلام الأدب ذاته. والواقع أن الكتابة، هي على كل المستويات، كلامُ الآخر، لذا يمكننا أن نرى في هذا العكس المفارق «موهِبَة» الكاتب الحقة. ويجب أن نرى في هذه الموهبةَ، سَبقَ الكلام، كون هذا الأخير هو اللحظة الوحيدة (الهشّة) التي يمكن الكاتب خلالها أن ينظر إلى الآخر، إذ لا تسع أية رسالة مباشرة أن تبلغ أنه يؤاسي، إلا في حال يلجأ الإنسان الى علامات المؤاساة: وحده الشكل يسمح بتجنّب سخرية المشاعر، لأنه التقنية التي تهدف إلى الفهم والإحاطة بمسرح الكلام.

الأصالة هي الثمن الواجب أن تدفعه لقاءَ الأمل في أن يقبلك (ويفهمك) من يقرؤك. ذلك هو التواصل المترف. كثير من التفاصيل ضرورية ليقول القليل بدقة، غير أن هذا الترف حيوي، إذ حالما يصير الإتصال عاطفياً (ذلك هو الإستعداد العميق الذي يملكه الأدب) يغدو الإبتذال أخطر تهديد. والحال أن الأدب الذي يعتريه قلق من الإبتذال (والقلق من موته بالذات)، لا يكفّ عن ترميز استعلاماته الثانية (على حساب تاريخه) وأن يخطها داخل بعض هوامش آمنة. إلى ذلك نرى المدارس الأدبية والعصور تعيّن للتواصل الأدبي منطقةً مراقبةً، يحدّها من جهة التزامٌ بكلام «متنوّع» ومن أخرى سياج هذا التنوّع على شكل جسد يُعرف بالصور، وقد دعوا

هذه المنطقة الحيوية: البلاغة التي تقتضي مهمتها الثنائية تجنيب الأدب أن يتحوّل الى علامة للإبتذال (إذا كان هذا الأدب مباشراً) أو إلى علامة غرابة (إذا كان الأدب مبالغاً في اللامباشرية). ويمكن لحدود البلاغة أن تمتدّ أو تتقلص من غموض الهذيان إلى الكتابة «البيضاء». ولكن من الثابت أن البلاغة، التي ليست سوى تقنية للإعلام الصحيح، مرتبطة بكل الأدب، ارتباطها بكل اتصال، وبخاصة حالما تريد إسماع الآخر أننا نعرفه: البلاغة هي الحجم العاشق للكتابة.

هذه الرسالة التي يجب تنويعها لتُجعَل أكثر صحة ليست إلا مما يشتعل فينا: لا مدلول أول للعمل الأدبي إلا رغبة أن يكتب الإنسان وهي دِرْجةٌ من دُرجات غَريزة الحب. غير أن هذه الرغبة لا تملك في تصرّفها إلا كلاماً فقيراً ومسطحاً، العاطفيّة أساسُ كل أدب، لا تتضمَّن إلاّ عدداً متقلصاً من الوظائف: أرغب، أتألم، أغضب، أحب، أريد ان أحَبَّ، أخاف أن أموت، بهذا وحده يجب ان نبني أدباً لا نهائياً. إن العاطفيّة مبتذلة او بالأحرى نموذجية ويُفرَض هذا الأمر ذاته على كل كيان الأدب، إذ لو كانت الرغبة في الكتابة محضَ كوكبةٍ لبعض صُوَرٍ ثابتة، لما بقي للكاتب إلاّ نشاط تنويع وتنسيق: لا وجود البتة للمبدعين، بل منسّقين، والأدب شبيه بزورق لم يتضمَّن في تاريخه الطويل أي إبداع، بل تنسيقات ولما كانت كل قطعة من هذا الزروق مرتبطة بمهمّة جامدة، حُدِّدت إلى ما لانهاية، دون أن يكفَّ المجموع أن يكون ذاك الزورق.

لا يسع أحداً ان يكتب دون أن يتخذ موقفاً انفعالياً (مهما بلغ

تجرّد الرسالة الظاهر) ممّا يحدث في العالم، والمآسي ومناعم الإنسانية، وما تحدثه في ذاتنا، النغمات، الأحكام، التقبلات، الأحلام، الرغبات، الهواجس، وكل هذا يشكّل المادّة الوحيدة للعلامات، غير أن هذه القدرة التي تبدو لنا غير قابلة للتعبير لفرط ما هي أوّلية ليست هذه إلاّ قدرة «المسمَّى» - ونعود مرّة أخرى الى القانون القاسي للتواصل الإنساني: ليس الأصيل ذاته، كما أية لغة مبالغة في تسطّحها. وما كنّا لنتحدث عن فائق الوصف لولا الضحالة التي تعتري كلامنا. وعبر هذا الكلام الأوليّ، هذا المسمّى، على الأدب أن يناقش: لم تكن مادة الأدب الأوّلية ذلك اللامسمَّى بل على العكس تماماً، المسمّى: ومن أراد الكتابة، يبدأ تسرّياً مع كلام سابق.

لذلك لم يعد للكاتب الحق في انتزاع «فعل» من الصمت، كما يقال في السِّيَر القدسيّة الأدبية، بل على العكس تماماً، وبصعوبة وقسوة فائقتين، للكاتب أن ينتزع كلاماً ثانياً من شرْك الكلامات الأولى التي توفّر له وجود العالم، والتاريخ، ووجوده ذاته. وهذا الكلام هو بمثابة المعقول الذي انوجد قبله، كون الكاتب أتى العالَمَ المليء بالكلام، وليس من واقعٍ إلاّ وصنّفه الناس: أن يولد الإنسان ليس إلاّ أن يجد نظامَ الرموز المنجز وأن يجيد التآلف معه. وغالباً ما نسمع أن على عاتق الفن التعبير عن اللامعبَّر عنه: بيد أن العكس هو الصحيح (دون أية نية في التناقض): تنحصر مهمة الفن في عدم التعبير عن المعبَّر عنه وفي أن تنزع من لغة التداول وهي لغة الأهواء الأكثر وهناً وقدرة، كلاماً آخر، كلاماً صحيحاً.

وإذا كان للكاتب حقاً مهمة ان يهبَ صوتاً أوّل لكائن ما « قبل الكلام » فمن جهة لن يسعه أن يجعل أحداً يتكلم إلا تكراراً لا متناهياً إذ إن المتخيَّل ضحلٌ (وهو لن يغتني إلا إذا نُسّقت الصُّور التي تكوّنه ، وهي نادرة وهزيلة مهما بدت دفّاقة) ، ولن تكون للأدب من جهة أخرى ، أية حاجة للذي كان على الدوام أساساً له : التقنية . ويمكن أن تكون ثمة تقنية (فن) للإبداع ، تهتم بالتنويع والتنسيق فقط . على هذا نلقى تقنيات الأدب جدّ متعدّدة عبر التاريخ (على الرغم من كونها غير محصية) إلا أنها استخدمت لتُبعد المسمَّى الذي حُكم عليها أن تضاعفه . وتتفاوت أدوار وتسميات هذه التقنيات : منها البلاغة ، وهي فنّ تنويع المبتذل عبر اللجوء الى إبدالات وتنقيلات المعنى . والتنسيق الذي يسمح بإعطاء الرسالة الوحيدة إمتدادَ تحوّل لا نهائي (في رواية مثلاً) . الى ذلك فالتهكُّم هو الشكل الذي يهبه المؤلف لتجرّده الخاص ، بَيْنا المقطع أو الإكتفاء هو الذي يتيح الإمساك بالمعنى ليُصار إلى إذابته بأفضل في جهات مفتوحة . على ان هذه التقنيات الناشئة عن الضرورة التي ألحت على الكاتب لينطلق عبرها من عالمٍ وذات أرهقها العالم والذات من خلال اسم ، تهدف كلها الى تأسيس كلام غير مباشر ، أي متشبّث (متجرّد من الغاية) وملتوٍ في الآن ذاته (حين يقبل بمحطات متنوعة الى ما لا نهاية) . ذلك هو موقف ملحميّ ، ولكن الأحرى أيضاً ان يكون موقفاً « أورفيّاً » ليس لأن أورفيه « يغني » ، بل لأن الكاتب وأورفيه صعقهما كليهما تحريمٌ واحد يجعل « غناءهما » تحريماً عن أن يعودا الى كل ما يحبّانه .

وحينا ألمحت السيّدة « ڤيردوران » الى « بـريشـو » بـأنـه يسيء إستعمال صيغة المتكلم « أنا »، في مقالاته عن الحرب، أبدلها بصيغة المجهول الجماعي « هم ». غير ان هذه الصيغة لن تمنع القارىء من أن يرى المؤلف يتحدّث عن ذاته وقد سمحت له بالمقابل الكلام على ذاته دون كلل... مختبئاً وراء صيغة المجهول. وما همَّ ان يكون « بريشو » هزأة الملأ، فهو الكاتب. حتى لو استعـان بكـل فئـات الضمائـر التي تتجاوز حدود القـواعـد، فهـذه الأخيرة لا تعـدو كـونها محاولات تستهدف إعطاء شخصه وضعَ علامة حقيقية، بيد أن المسألة الأهم التي واجهت الكاتب لم تكن البتة ان يعبر عن « أناه » أو أن يخفيها (ولم يكن « بريشو » بالسـذاجـة التي حكمـت نظـرتـه، ليصـل الى هـذا الاستنتاج ولم يسعَ إليه مطلقاً) بل كانت المسألة كامنة في كيفية إلجائه، أي في أن تقيه هذه « الأنا » وتأويه، إذ إن تأسيس اي نظام رموز يتعلق بمدى ارتباطه بهذه الضرورة الثنائية: والكاتب لا يحاول غير أن يحوّل « أناه » إلى مقطع من نظام رموز. وهنا نلج مرّة أخرى إلى تقنية المعنى، والألسنية تعيننا مرة أخرى في وعي المسألة.

رأى « جاكوبسون » مستعيداً عبارة « بيرس » في الـ « أنا » رمزاً دلالياً، وانطلاقاً من اعتبار الـ « أنا » دلالة او إشارة، فهي تُحيل وضعَ الناطق الى وضع وجوديّ والى الحقيقة معناها الأوحد، إذ إن الـ « أنا » كلٌّ كاملٌ ولكنها في الآن ذاته ليست غير ذلك الذي يقول « أنا » وبعبارات أخرى، يستحيل أن يحدّد الإنسان الـ « أنا » معجمياً (إلا حين يلجأ الى بعض المناسبات مثلاً « صيغة المتكلم الفرد »).

في حين انها تنتمي الى معجم و « تمتطي » الرسالةَ نظام الرموز ، إنها مترجمٌ بارع ، وتبدو « الأنا » هذه، أصعب العلامات تعاملاً ، فالطفل لا يكتسبها إلا مؤخراً ، بينما تكون أوّل ما يفقده محبوس اللسان.

على المستوى الثاني أي مستوى الأدب على الدوام، يقف الكاتب إزاء الـ « أنا » وقفة الطفل أو محبوس اللسان بحسب كونه روائياً أو ناقداً . وكالطفل الذي ينطق باسمه حين يتكلم على ذاته، يحدِّد الروائي ذاته عبر لا نهائية من ضمائر الغائب، غير أن هذا التحديد لم يكن البتة تنكراً ، أو إسقاطاً ، أو بُعداً (فالطفل لا يتنكر ولا يتحالم ولا يبتعد عن ذاته) . على العكس من ذلك، عملية مباشرة يقوم بها الكاتب بطريقة مفتوحة صارمة (لا أوضح من ضمائر الغائب المجهول التي يستعين بها « بريشو ») وهذه يحتاجها الكاتب ليتحدث بها عن ذاته عبر رسالة عادية ناشئة بملئها عن نظام رموز رسائل أخرى، حتى يصير فعلُ الكتابة ، دون ان نلجأ الى « تعبير » من تعابير الذاتية يحوّل الرمز الدلالي (أو الإشاري) إلى علامة محضة.

بناء على ذلك ليس ضمير الغائب المفرد خديعة من خدائع الأدب، بل هو فعل مؤسِّسة متقدم على كل ما عداه: أن يكتب الإنسان يعني ان يقول « هو » (ويعني ايضاً القدرة على قول ذلك). وهذا يفسِّر ان الكاتب حين يقول « أنا » (وهذا يحدث غالباً)، لن نكون لهذا الضمير أية علاقة بالرمز الإشاريّ. إنه علامة نُظمت رموزها بدقة : وهذه الـ « أنا » ليست إلا « هو » من الدرجة الثانية . أو « هو » مستعاد ومحوّل (كما اثبته تحليل الـ « أنا » البيروستية). والناقد

الذي يفتقد الى أي ضمير ، كما الحال بالنسبة الى محبوس اللسان، لا يسعه ان يقول إلا خطاباً « مثقوباً »، والكاتب الذي أعجزه ان يحوّل الـ « أنا » الى علامة، يسكتها عبر إحالتها الى درجة صفر من الضمائر. وليست « أنا » الناقد كامنةً في ما يقوله، بل في ما لا يقوله، أو الأحرى في المتقطع الذي يطبع كلّ خطاب نقدي، ولربّما كان وجود (الأنا) الصارخ يحول دون تشكيلها في علامة، ولربما كانت على العكس من ذلك مبالغة في حرفيّتها ومشبعة بالثقافة الى الحد الأقصى، مما يدفع الكاتب إلى تركها في حالة الرمز الإشاري. ويصبح الناقد في عجـز عن انتاج « هو » الرواية، ولكن أيضاً من لم يسعه ان يطرح الـ « أنا » في الحياة الخاصة المحضة، أي أن يرفض الكتابة: الناقد إذن، محبوس اللسان عن نطق الـ « أنا »، بينما يستمرّ باقي كلامه، معافياً تطبعه المداورات اللانهائية التي يفرضها قلبُ الحروف الثابت لعلامة ما.

ندفع بالمقابلة الى أبعد. ولئن يقرّر الروائي، كما الطفل ان يرمّز « أناه » عبر شكل الضمير الغائب الفرد، فلأنَّ هذا الـ « أنا » لم يمتلك بعدُ تاريخاً، أو انه قُرّر ألاّ يُعطاه. كلُّ رواية فجرٌ، ولهذا تبدو شكل صيغة الإرادة ـ الكتابة. إذ ان الطفل حينما يتكلم على ذاته عبر ضمير الغائب المفرد، لا يعدو كونه يعيش هذه اللحظة الهشّة حين يتمثل له الكلام الراشد كمؤسسة كاملة لا يسع أي رمز مغلوط (نصف ـ نظام رموز، نصف ـ رسالة) أن يفسدها أو يقلقها. كذلك فإن « أنا » الروائي لـمّا رغبت في التقاء الآخرين سعت إلى الإلتجاء تحت رعاية

الـ « هو » أي تحت رعاية نظام رموز ممتلىء ، حيث الوجود لا يتداخل والعلامة. وبالمقابل فإن ظلاً من الماضي يتخلّل حُبسة الناقد إزاء الـ « أنا » ولئن كانت أناه مثقلة بالزمن فإنه (الناقد) لا يسعهُ أن يجتنبها (الأنا) وان يهبها إلى نظام رمز الآخر. (هل يجب التذكير ان الرواية البيروستية لم تكن ممكنة إلا حين ألغِي الزمن في صيغة الضمائر؟). ولما كان الناقد عاجزاً عن إهمال الوجه الصامت لهذا الرمز ، يتحتم عليه أن « ينساه » ذاته ، ابداً كالمحبوس اللسان الذي لا يسعه تدمير كلامه إلاّ بمقدار ما كان هذا الكلام كائناً. وإذ يكون الروائيّ هو الإنسان الذي توصّل أن يطفّل « أناه » إلى حد يُدني اليه النظام الرمزي الراشد الذي للآخرين ، يكونُ الناقد ذلك الإنسان الذي يشيّخ « أناه » أي يغلق عليها وينساها الى حدّ يجعله يزيلها سليمة وغير قابلة للإتصال بنظام رموز الأدب. فما يطبع الأدب إذن ، ممارسة سرية للكلام غير المباشر.

وحتّى يظل هذا الكلام غير المباشر سرياً ، يجب أن يلتجىء خلفَ صُوَر المباشر ذاته ، والإنتقالية ، والخطاب الذي يحكي الآخر. من هنا فإن كلاماً كهذا لا يُعقل اعتباره ، غامضاً ، كتوماً ، موحّياً أو إنكارياً. فالناقد كعالم المنطق قد يملىء وظائف في الحجج الدامغة وقد يطالب سرّيّاً بأن يُهتم بتقدير صلاحة معادلاته ، وليس حقيقتها متمنياً ان تؤدي هذه الصلاحة المحضة دورّها ، أبداً كعلامة وجودها.

ثمة إذن ، بعض سوء تفاهم عالق ، من خلال البنية العامة ، بالعمل

النقدي، غير أن سوء التفاهم هذا لن يمكن إبلاغه في كلام نقدي. إذ ان هذا الإبلاغ قد يكوّن شكلاً مباشراً جديداً أي قناعاً إضافيّاً، وحتى يمكن للناقد أن يتكلم على ذاته بدقة، يتوجب ان يتحوّل الى روائي، أي أن يُستبدل هذا المباشر المزيف، بغير مباشر معلن، كما حال غير مباشرات كل القصص الخيالية.

ولهذا تبدو الرواية أفقَ النقد: الناقد هو من سعى الى الكتابة والذي يملي انتظار عمل أدبي إضافي، يُصاغ خلال البحث عن ذاته. وتكمن مهمته في إكمال مشروع الكتابة ومتجنباً إياه في الآن ذاته. الناقد كاتبٌ إنما حتى إشعار آخر، والناقد كما الكاتب، يتمنّى من القرّاء ان يثقوا ويوقنوا أكثر بقراره الذي اتخذه بالكتابة، ولا يسعه أن يوقّع هذا التمنّي، عكس الكاتب، لذا يبقى محكوماً بالخطأ ـ وبالحقيقة.

النقد والحقيقة

[I]

ما ندعوه اليوم « النقد الحديث » ليس حديث العهد. كان طبيعياً، منذ التحرير (تحرير فرنسا من الإحتلال الألماني) أن باشر النقاد إعادة قراءة أدبنا الكلاسيكي بمنظار الفلسفات الجديدة، ووجهات النقد المتباينة أشد التباين. تناولوا جماع أدبنا، من مونتاني حتى پروست، بدراساتهم الوافية المختلفة. ولا غرابة مطلقاً في أن يعاود وطن الغوص النظر في ماضيه من جديد، حتى يعي مكانة هذه الكتابات في التراث المحلّي: تلك هي الإجراءات المنتظمة التي عليها يُبنى التقيم.

غير أن هذه الحركة التجديدية في النقد سرعان ما اتُّهمت بالتضليل[1] ووجّهت إلى اعمالها (أو إلى بعضها) التحريمات التي تحدّد عادة، عبر ظاهرة النفور، كلّ طليعة: فارغة فكرياً تلك التحريمات، متكلّفة شفهياً، وخطرة أخلاقياً، من هنا أن شهرتها وليدة التشاوف فقط.

---

(١) ريمون بيكار: النقد الحديث أو التضليل الحديث، باريس - ١٩٦٥. وانتقادات بيكار تطول بشكل رئيسي دراسة « حول راسين » - ١٩٦٤ - منشورات « السُويْ ».

لكن المريبَ في الأمر أن تبرز هذه القضية مؤخَّراً. ولِمَ اليوم بالذات؟ هل في الأمر ردة فعل دونما دلالة؟ أهي عودة عدائية لظلاميّة؟ أو أنها على العكس من ذلك أصداء المقاومة الأولى لأشكال الكلام الجديدة، والتي كانت تتحفَّز للوثوب من الظل؟

بيد أن ما يصعق في الحدث، الطابع الفوري والجماعي[1] لهذه الهجمات التي شنَّت مؤخراً على النقد الحديث. ثمة شيء بدائي وفطريّ باشر تحرّكه في الداخل، حتى كدنا نخال أنفسنا إزاء طقس ينفَّذ خلاله طرد فرد خطِرٍ من جماعية بدائية. من هنا تتأتى غرابة تفسيرات

---

(١) أبدت مجموعة من المراقبين ما جاء على لسان ريكار، دون تفحص ودون التباس وأية شراكة فعلية في الرأي. لنذكر على سبيل المثال أمّهات مصادر النقد القديم العتيد:
(٢٩ ك٢ ١٩٦٥) Carrefour «كارافور» (بروكسيل، ٢٣ ك١، ١٩٦٥) Beaux-arts - «البوزار» (٣ ت٢ ١٩٦٥) الفيغارو، (١٠ ك١ ١٩٦٥)، (ت٢ ١٩٦٥) «القرن العشرون» Le XX² s (٢٣، ت١، ١٩٦٥) لوموند، (١٨ ت٢ / ١٩٦٥) الجنوب الحرّ.
يجب أن نضيف إليها بعض رسائل قرّائها في هذا الصدد (١٣ - ٢٠ - ٢٧ ت٢ ١٩٦٥) «لاناسيون فرانسيز» (٢٨ ت١ / ١٩٦٥) پاريسكوپ (٢٧ ت١ - ١٩٦٥) «لاروفو پرلمانتير» (١٥ ت٢، ١٩٦٥). أوروب - اكسيون (ك٢ - ١٩٦٦) دون أن ننسى ذكر الأكاديمية الفرنسية (ردّ «مارسيل آشار» على «تييري مونييه»، لوموند ٢١ ك٢ ١٩٦٦).

كلمة « إعدام »[1]. كثيرون حلموا بجرح النقد الحديث وبشقّه، وإسقاطه واغتياله وسوقِهِ إلى المحاكمة ومن ثم إلى المقصلة[2].

وموجز القول أن « إعدام » النقد الحديث يبدو كأنه من مهام الصحّة العامة والتي من الواجب التجرّؤ على تنفيذها ونجاحها مثار ارتياح.

إن شيئاً حيوياً مسّ بالصميم، إذ لم يكتفِ أصحاب النقد القديم بأن يمدحوا منفّذ حكم الاعدام بالنقد الحديث لموهبته، بل شكروه أيضاً وهنأوه شَبيهَ ما يُهنَّأ قاضٍ إقطاعي بُعَيْد عملية التنظيف (تنظيف إقطاعيته من الفلاّحين الثائرين) التي أحسن تنفيذها: بالأمس وُعِدَ بالسرمدية واليوم يقبّله دعاة القديم ويهلّلون لهُ.[3]

---

(١) « إنه إعدام » ـ مجلّة « لاكروا » ـ.

(٢) إليك بعضاً من هذه الصور العدائيّة: « أسلحة الهزليّ » (لوموند). « ضربة محكَمة »، « تنفيس التجاوزات المعيبة » جريدة (القرن العشرون). « الشحنة ذات السنن القاتلة ». (لوموند) « احتيالات فكرية » (ر. پيكار..) « پيرل هاربور النقد الحديث » (مجلة باريس ك٢ ١٩٦٦). « حسنٌ أن تُلوى عنق النقد الحديث ان يضرب عنق عدد من الدّجالين من بينهم رولان بارت، الذي رفع لواء الاحتيال علناً ». (پاريكوپ).

(٣) « أعتقد من ناحيتي ـ أن أعمال السيد بارت ـ وقد تهرم أسرع من أعمال السيد پيكار ». (غيتون ـ لوموند ـ ٢٨ آذار ١٩٦٤) « بي لهفةٌ أن أقبّل السيد ريمون پيكار لأنك كتبت رسالة هجائك هذه » (جان كو، پاريسكوپ).

على أن هذه الهجمات التي تصدر عن جماعة معيَّنة، تحمل في ثناياها طابعاً إيديولوجياً. إنها تغوص عميقاً في منطقة الثقافة الغامضة في الدماغ، حيث غرضٌ على الدوام سياسيٌّ مستقِلٌّ عن الإختيارات الآنية، يوجِّه الحكم والكلام في الآن ذاته.

كان يمكن للنقد الحديث، إبّان الأمبراطورية الثانية، أن يشكّل قضيَّة بحد ذاته: ألاّ يمسّ المنطق ويجرحه حينما يخالف «القواعد الأساسية للفكر العلمي أو حتى المنطوق البحث.»؟ ألا يصدم هذا النقد الحديث الأخلاق حينما يتوسَّل أنَّى كان «جنسانيةً ملحاحة، مطلقة العنان، وقحة»؟ ألا يُفقِد سمعة مؤسساتنا الوطنية لدى الغريب؟ أليس هذا النقد خطراً». وهذه الكلمة متى طبّقناها على الذات والكلام والفن، أساءت فوراً إلى كل فكر ارتدادي لا ينمو إلاّ في مناخ الخوف (من هنا وحدة صور التدمير)؛ وإلى ذلك فهذا الفكر يخشى كل تجديد، إذ سرعان ما يتَّهم النقد الحديث «بالفراغ» (وهذا ما يقال عامة عن كل جديد). إلا أن هذا الخوف التقليدي يناهضه خوف معاكس، من الظهور مظهر المغالِط؛ فيسعى أصحاب هذا الفكر إلى مشاكلة الريبة ببعض الإحترامات تجاه «إغراءات الحاضر» أو تجاه ضرورة «إعادة النظر بمسائل النقد». وهكذا يبعدون «العودة العبثية إلى الماضي» بحركة خطابية رشيقة.

وما الإرتداد، أشبه ما يكون اليوم بالرأسمالية، خجل"[1]. من هنا فرادة تأكيداته: إذ يتظاهر المرتدّون في بادىء الأمر بوضع الأعمال الأدبية الحديثة جانباً، تلك المتعارف على نقدها، وسرعان ما يتخذون نوعا من الإجراء ثم ينتقلون إلى التنفيذ الجماعي. غير أن تلك القضايا التي ترافع عنها مجموعات منغلقة على ذاتها لا تأتي بالشيء المستغرب. فهم بذلك ينجزون بعضاً من فقدان التوازن. ولكن لِمَ يتوجهون اليوم بالإنتقاد إلى حركة النقد الحديث؟

الجدير بالملاحظة، في هذه العملية، ليس التعارض حتماً بين القديم والحديث، بل دعوتها الحازمة إلى تحريم لغة معينة تتناول الكتاب بشكل عام: فما لا يسمح به، هو أن تتحدَّث اللغة عن اللغة.

بيد أن الكلام المزدوج يلقى كبير عناية من المؤسسات التي تحافظ عادة عليه عبر اعتمادها نظام رموز محدوداً: ففي الدولة الأدبية يجب أن يوازي النقد بتنظيمه الشرطةَ: حتى يبدو أن تحديد الأوّلَ فيه من الخطورة بمقدار ما في «تعميم» الثاني: وقد يبدو حديث اللغة عن اللغة أشبه بوضع سُلْطة السُّلطة، ولغة اللغة، موضع الشك والإتهام.

وأن يصوغ الناقد كتابة جديدة على الكتابة الأولى للعمل الأدبي،

---

(١) أكَّد خمسمائة من مؤيّدي ج ـ ل. تيكسي ـ ڤينيانكور في بيان مهم إرادتهم في «متابعة عملهم على أساس من التنظيم القتاليّ والإيديولوجية القوميّة.. قادرة على مجابهة الماركسية والتكنوقراطية الرأسمالية، مجابهة فعّالة» (لوموند ٣٠ ـ ٣١ ـ ك٢ ١٩٦٦).

أمر يشقّ الطريق واسعة أمام الإبدالات غير المتوقعة، كأنما هي لعبة المرايا اللامتناهية، كون هذا المنفذ مشتبهاً به. وما دام النقد يتقيَّد بوظيفته التقليدية في الحكمْ، لن يعدو كونه امتثالياً، أي ممتثلاً لمصالح القضاة. بيد أن النقد الحق الذي تمارسه المؤسسات واللغات لا يحكم على الأعمال الأدبية بمقدار ما يعمد إلى تمييزها وفصلها وتشطيرها.

وحتّى يكون النقد مخرِّباً لن يحتاج إلى الحكم، ولكن يكفيه أن يتحدَّث عن اللغة بدل أن يستخدمها. فما يُتهم به النقد الحديث اليوم، ليس بالتحديد كونه «جديداً» بل كونه «نقداً» ملء النقد، أي أنه يعيد توزيع أدوار الكاتب والشارح، مما يجعل عمله تعدياً على نظام اللغات. ويتجنب النقاد المحافظون شرَّ هذا النقد بالمحافظة على الحق الذي به يُجابهون، والذي يدَّعون الحصول عليه «لتنفيذه».

الناقد الأقرب

أقام أرسطو تقنيَّة الكلام المبتدع على أساس وجود محتَمل أُودِع نفوس البشر عبر التقليد وحكماء القوم والأغلبية، والرأي السائد. إلخ..

المحتملُ، في أيّ عمل أدبي أو خطبة، هو ما لا يناقض أيّاً من هذه السُلطات. والمحتمل لا يتوافق بشكل حاسم وما كان (هذا شأن التأريخ) ولا ما يجب أن يكون (هذا شأن العلم)، ولكن ببساطة يتوافق وما تعتقده العامة ممكناً. على أن هذا الممكن يحتمل أن يكون

مغايراً للواقع التاريخي أو للممكن العلمي. فكان أرسطو بذلك أسس نوعاً من الجمالية الخاصّة بالجمهور. وإذا طبّقنا مبادىء هذه الجمالية على بعض الأعمال الجماهيرية الطابع، أمكننا الوصول إلى إعادة تشكيل المحتمَل الذي يأخذ به عصرنا؛ إذ إنّ أعمالاً أدبية كهذه لا تناقض البتة ما يعتقده الجمهور ممكناً، مهما تكن استحالتها تاريخياً وعلمياً، بارزةً.

إلى ذلك فالنقد القديم يمت بصلة إلى ما اعتبرناه نقداً جماهيرياً مهما تمادى مجتمعنا في استهلاك التحليل النقدي واستهلاكهُ الفيلمَ والأغنية؛ وإذا نظرنا إلى الجماعة المثقفة رأيناها تتمتّع بجمهور محبّذين، يسود رأيها الصفحات الأدبية في كبريات الصحف وتتحرّك ضمن إطار المنطق الفكريّ حيث من المستحيل نقضُ ما هو ناشىء عن التقليد، والحكماء، والرأي السائد، الخ. وأخيراً ثمة نقد إحتماليّ.

هذا المحتمل لا يُصرَّح عنه مطلقاً عبر بيانات مبدئية. ولئن كان هذا المحتمل هو «ما يتمّ بسهولة»، ظلّ خارج كلّ منهج، كون المنهج عامة فعلَ شكّ، تُناقش عبره الصدفُ وطبيعة العمل الأدبي. هذا ما نلحظه بشكل خاص في اندهاشات هذا المحتمل ونقماتِهِ إزاء «مبالغات» النقد الحديث:

فقد يبدو له كلُّ شيء «عبثياً»، «سخيفاً»، «ضالاً»، «مرضيًا»، «غضوباً» و«مخيفاً»[1]. يُؤْثِرُ النقد الإحتماليُّ البديهيّات

---

(١) بعض العبارات التي أطلقها «ر. پيكار» على النقد الحديث: «تضليل»، =

التي غالباً ما تكون معياريّة. وبناءً على منهج العكس التقليدي، يكون غير المعقول صادراً عن المحرَّم، أي عن الخطر: وتصبح الخلافات بالتالي افتراقات، والإفتراقات أخطاءً، والأخطاءُ خطايا، والخطايا أمراضاً، والأمراضُ بشاعاتٍ فائقةً. ولما كان هذا النسق المعياريُّ محدوداً جداً، فاليَسير من الأمور يفيضُ عنه: ثمةٍ قواعد تنشأ وتكون قابلة لأن يدركها الإحتمال الذي يستحيل تجاوزه وإلا وقع النقد في نوعٍ من تضادٍّ للطبيعة. فما هي إذن قواعد الناقد الأقرب التي ارتُئيت عام ١٩٦٥.

الموضوعية

تلك هي القاعدة الأولى التي بها أصمّوا آذاننا: الموضوعيّة. ماذا نفهم بالموضوعيّة في مادة النقد الأدبي؟ ما نوعيّة العمل الأدبي «الموجود خارجاً عنّا»؟، هذا الخارج الأثمن من كل المعايير، لأنه يضع حداً لهوس النقد، فتجمع عليه كل الآراء وتتفق. ولا نكفُّ عن إعطائه تحديدات كثيرة كونه خاضعاً لتحوّلات فكرنا؛ قبلاً كانت تعني الموضوعية، المنطق، الطبيعة، الذوق إلخ... وأمس كانت حياة الكاتب، «قوانين النوع الأدبي»، التاريخ. وها نحن الآن نعطي

= «المخاطِر والأخرق»، «بحذلقيّة»، «تعميمٌ شاذ»، «طريقة متطرّفة»، جُمَلٌ مغلوطة..» «طابع هذا الكلام مرضيٌّ..» «احتيالات فكريّة». «متاهات» «كتابٌ يحوي ما يدعو إلى الثورة»... غير أن هذا الكلام الذي أطلقه پيكار لم يكن من إبداعِهِ هو، بل اقتبس نَفَس «پروست» حينما عارض «سانت بوف».

تحديداً مختلفاً. فيقال لنا أن العمل الأدبي يتضمّن حتميّاتٍ من الممكن استنتاجها حال اعتمدنا « تأكيدات الكلام والعلاقات التضمينية التي يقيمها الترابط النفسي، وضروريات بنية النوع الأدبي».

ثمة نماذج مبهمة تختلط هنا. الأوّل من طبيعة معجميّة ـ : يجب أن يلازم قراءة كورناي، راسين، موليير، إطلاعُ القارىء على العبارات الصعبة من خلال قاموس « الفرنسية الكلاسيكية » لمؤلفه « كايرو ». هذا لم ينكره أحد؛ غير أن ما يُسمَّى « بتأكيدات الكلام »، ليست إلاّ تأكدات اللغة الفرنسية، وأكثر تحديداً تأكدات القاموس.

فمن المزعج ألا يكون الإصطلاح التعبيري في كلام إلاّ مادة البناء في كلام آخر، لا يناقض الأوّل ويفيض إلى ذلك شكوكاً:

إلى أية وسيلة تحقّق، إلى أي قاموس يجب أن يخضع هذا الكلام الآخر، العميق، الواسع، الرمزي، والذي منه يتكوّن العمل الأدبي، والكلام ذو المعاني المتعدّدة[1] وهذا مماثل لما يمكن أن يحدُث « للترابط النفساني ».

---

(١) على الرغم من أنني لا أُولي الدفاع عن كتابي « حول راسين» أهمية مطلقة. لن يسعني أن أدع تكرار ما قالته، جاكلين بياتي» في لوموند (٢٢ تـ' ١٩٦٥) بأنني اقترفتُ تفسيرات معكوسة حول لغة راسين. فإذا كنتُ ذكرتُ ما في فعل تنفّس من تنفُّسٍ (پيكار، ص ٥٣) ليس لأني تجاهلتُ معنى العصر الذي مؤدّاه (إستراح) كما سبق وقلتُ بل المعنى المعجميّ لم يكن متناقضاً والمعنى الرمزي، الذي يشكل، عبر المصادفة وبطريقة ماكرة، المعنى الأول... ».

عبر أي مفتاح وأية رؤية عليك أن تقرأ العمل الأدبي؟ أشكال كثيرة يعتمدها الناقد لتسمية السلوكات الإنسانية، ثم يعمد إلى وصف ترابطها النفساني عبر أشكال متعدّدة أخرى: فالعلاقات التضمينية لعلم النفس التحليليّ تختلف تماماً عن تلك التي لعلم النفس السلوكيّ الخ.. يبقى أن غالبية النقّاد يلجأون إلى علم النفس «السائد»، الذي يدركه الناس جميعهم، فما يهبهم شعوراً بالإطمئنان عظيماً؛ ويشاء سوء الطالع أن يتكوَّن علم النفس مما تعلمناه في المدرسة عن «راسين» وكورناي إلخ... لأنه يطمئننا إلى الصورة التي اكتسبناها وكوَّناها عن الكاتب مذ كنَّا على مقاعد الدراسة:

ذاك تحصيلُ حاصل!.

فإن يقال أن شخصيات مسرحية «أندروماك» «أفرادٌ محتدّون وأن عنف هيامهم،.. إلى ما هنالك، هو من دواعي تجنّب الغموض على حساب السطحية، دون أن يأمن المرء جانب الخطر».

أما فيما يتعلّق «ببنية النوع الأدبي»، فقد رغبنا في معرفة المزيد عنها: تناول الباحثون على مدى مئة عام كلمة «البنية»، وثمة «بنيويات كثيرة»: البنيوية الوراثية، الظواهرية إلخ... ثمة أيضاً بنيويَّة «مدرسية» ينحصر دورها في إعطاء تصميم عن العمل الأدبي. أية بنيوية يقصد هؤلاء؟ وكيف السبيل إلى إيجاد البنية دون اللجوء إلى نموذج منهجي؟

كذلك الأمر بالنسبة للمسرحية ذات النسَق الذي يعود فضل

انتشاره إلى المنظِّرين الكلاسيكيين؛ ولكن ما تكون بنية الرواية، التي يجب أن تُقابَل « هلوسات » النقد الحديث؟.

هذه البديهيّات ليست إلاّ إختيارات. فإذا تناولنا « الترابط النفساني » وحلّلناه حرفيّاً، لتبيّن لنا أنه ساخر بما يعالجه أو أنه خارج عن كل ملاءمة؛ فلم يدّع أحد ولن يدّعي أبداً أن الخطاب العمل الأدبي معنىً أدبياً، يُعلمنا فقهُ اللغة بوجوده، غير أن المسألة تكمن في معرفة إذا كان للناقد حق قراءة معان أخرى في الخطاب الأدبي، لا تتناقض وهذا الأخير.

ولن يسع القاموس أن يجيب عن هذا التساؤل. ولكن ثمة قراراً إجماعياً حول الطبيعة الرمزية للكلام. على أن هذا التحليل يمكن له أن ينسحب على « البديهيات » الأخرى: كون هذه البديهيات تأويلات لأنها تفترض اختياراً مسبقاً لنموذج نفساني أو بنياني؛ ونظام الرموز هذا يمكن له أن يتنوَّع، وهو في الحقيقة واحد؛ وقد تعتمد موضوعيَّةُ النقد بمجملها على الدقَّة التي من خلالها تطبق على العمل الأدبيّ النموذج الذي تختاره، ولن يكون اعتمادها مطلقاً على انتقاء نظام الرموز[1]. وليس هذا يعدُّ كل شيء؛ فلم يكن من الضرورة إعلان الحرب على النقد الحديث الذي أسّس موضوعيّة وصفاته على ترابطها. فالنقد الاحتمالي يختار كالعادة نظام رموز الكلمة: وهو اختيار كغيره من الإختيارات. ولكن لننظر إلى عواقبه.

---

(١) الذي يعتمد على هذه الموضوعية الجديدة.

يعلّم أصحابُ هذا النقد الإحتمالّي وجوب « المحافظة على دلالة الكلمات » . والخلاصة ، ليس للكلمة إلا معنى واحد : المعنى الجميل وقد تؤدّي هذه القاعدة ، وبشكل تعسّفي ، إلى الإرتياب أو تبسيط وتبذيل عام للصورة: ينهون عنها برقّة وببساطة (يجب ألا نقول أن تيتوس اغتال بيرينيس لأن بيرينيس لم تمت قتلاً) وتارة أخرى يهزئونه حين يتظاهرون متهكمين التقيّد بحرفية الكلام الموحى (إن ما يربط نيرون الشمسي بدموع « جوني » ناشىء عن عمل « الشمس التي تجفّف مستنقعاً » أو عن « إستعارة من علم الفلك »[1] .

ويتشدّدون طوراً آخر على اعتبارها روسماً من رواسم العصر (يجب ألاّ ندّعي أي تنفّس في كلمة تنفّس ، لأن هذه كانت تعني في القرن السابع عشر « ارتساح ») . وقد نخلص الآن إلى دروس فريدة في القراءة: يجب أن نقرأ الشعراء دون أن نوحي: تمنع أية رؤية من الإرتفاع أعلى مما تعنيه هذه الكلمات التي لا أبسط ولا أحسّ، ومهما كانت هذه الرؤية في رواج من أمرها . وليس للكلمات قيمة مرجعيّة ، ولكن إستهلاكية : فهي تستخدم في الإتصال كما في أي تبادل أعمال مبسّط ، وتُعدّم من الإيحاء .

بشكل عام ، الكلام لا يفترض إلاّ تأكداً واحداً : التبذّل : وهذا ما يختاره النقاد الإحتماليون دائماً .

والضحية الأخرى التي تقع فريسة هذا النقد : الشخصية هدف

---

(١) المجلّة البرلمانية ، ١٥ ت١ ١٩٦٥ .

الدّيْن المبالغ فيه والساخر؛ وعلى هذه الشخصية ألاّ تسرف بإظهار عواطفها: معيارهم في ذلك تصنيف يجهله النقد الإحتمالي (لا يسع أوريست وتيتوس أن يتكاذبا) ولا يعرفه الاستهيامُ (أوريفيل تحب آخيل دون أن تتصوّر بأنه يتملّكها) فهذا المدهش الذي يتحكم بالكائنات وعلاقاتهم، يجب ألا يتوفَّر للخيال: الحياة هي الواضحة بالنسبة للنقد الإحتمالي: ثمة ابتذال مماثل ينظم علاقة الناس في الكتاب وفي العالم على حدّ سواء. كأن يقال ليس ما يدعو إلى اعتبار أعمال راسين مُدرَجةً ضمن نطاق مسرح الأسْر، لأنها تمثل موقفاً سائداً فيبدو عبثاً أن يشدِّد الناقد على تجاذب القوى الذي تبرزه المأساة الراسينية، وكون السلطة أساسَ كل مجتمع. على أن هذا الموقف ينمّ حقاً عن اعتراف، وإن على شيء كثير من الإعتدال، بتحكم القوة في العلاقات الإنسانية.

ولم يكفَّ الأدب، الأقلُّ قرفاً، عن التعليق على الطابع غير المحتمل للمواقف المبتذلة، لأنه الكلام الذي يحوِّلُ العلاقة السائدة إلى علاقة أساسيّة، ويجعل هذه الأخيرة علاقة فضائحية. هكذا يسعى النقد الإحتمالي إلى الإنتقاص من كل شيء درجةً.

فالذي يبدو مبتذلاً في الحياة يجب ألاّ يوقظ في الأدب؛ وما ليس كذلك في العمل الأدبي، يجب ألا يُبتذَل. تلك هي الجماليّة الفريدة، التي تحكم على الحياة بالصمت وعلى العمل الأدبي باللامعنى.

ولئن مررنا على بعض قواعد هذا النقد الإحتمالي، نهبط أكثر، متجاوزين الرقابات الساخرة، لنلج المنازعات الباطلة ونحاور نقاد الأمس البعيد امثال «تيزار» و«نيبو موسين لوميرسييه»، عبر نقّاد عصرنا الأقدمين.

كيف يمكن لنا أن نحدّد مجموع المحرّمات التي نشأت تلقائياً عن الأخلاق والجمالية، وحيث يزجُّ النقد التقليدي بكل القيم التي يعجز عن إلصاقها بالعلم؟ ولنسمِّ نظام التحريمات هذا «بالذوق». فعمَّ ينهي الذوقُ التكلمَ؟ على الأشياء. إذ سرعان ما يعدّ الشيء مبتذلاً، ساعة يُنقل إلى خطاب عقلاني: تلك فظاظة ناشئة، لا عن الأشياء بحد ذاتها، بل عن تمازج المجرّد بالمحسوس (يمنع منعاً باتاً أن تمتزج الأنواع الأدبيّة)، وما يبدو مضحكاً، بنظر هذا النقد، أن يتمكن أحدهم من الكلام على الأسبانخ في معرض عمله الأدبي. فما يصدم هو لكل المسافة القائمة بين الشيء وكلام النقد المرموز، حتى ننتهي إلى تبديل غريب لا جدوى منه: وفي حين يندر أن تكون صفحات النقد القليلة مجرّدةً كلياً[1]، تبدو أعمال النقد الحديث على العكس من ذلك، أقلَّ تجريداً، لأنها تعالج مواداً وأشياء، لذا عدّها النقد الإحتمالي ذات تجريد لا إنساني.

---

(١) أنظر مقدّمات ر. بيكار لمسرحيات راسين، الأعمال الكاملة - بلياد، المجلّد I، ١٩٥٦.

ما يعنيه الإحتمال بكلمة « محسوس » ليس إلاّ « المألوف ». فالمألوف هو الذي يتحكم بذوق الإحتمال؛ وعلى ذلك لا يمكن للنقد أن يتخذ الأشياء (كونها غاية في النثرية)، والأفكار (لأنها مسرفة في التجريد) منطلقاً وأساساً، بل عليه أن يعتمد على القيَم دون غيرها.

وهنا يبين الذوق مفيداً إلى أقصى الحدود، إنه الخادم الأمين والمشترك للأخلاق وللجمالية معاً. وهو بمثابة الباب الدوّار عبره يتلاقى « الجميل » و« الخيِّر »، يدرجهما سراً النقد الإحتمالي ضمن نوع مبسَّط. على أن لهذا القياس قوة تَبَدُّد السراب: فحينما يُتَّهم النقد بالإسراف في الكلام على الجنس يجب أن نفهم أن مجرَّد الكلام على الجنس هو دائماً مغالاة: فإن يتمثّل الناقد الأبطال الكلاسيكيين توفرَّ لهم جنس (أو لم يتوفرَّ) أمرٌ يعني أن تتدخَّل أمور الجنس « المهووسة، المطلقة العنان، الوقحة ».

وما لم تُجمع عليه آراء هذا النقد: أن يكون للجنس دور في تشكيل الشخصيّات، بيد أن هذا الدور يمكن أنْ يتبدَّل بحسب المنهج الذي يتّبعه النقاد، أكان منهج فرويد، أو ادلير، وهذا ما لم يدخل في وعي النقد والناقد القديميّن، وماذا يعرف هذا الأخير عن « فرويد »، اللهمّ إلا ما قرأه في مجموعة « ماذا أعرف ».

والواقع ان الذوق تحريمٌ للكلام، ولا يعود السبب في إدانة علم التحليل النفسي إلى أنه يعتمد التفكير، بل لأنه يتوسّل الكلام، ويأمل النقد القديم في تحويل علم التحليل النفسي الى مجرّد ممارسة طبيّة يعاين

المريض خلالها، فلا يثير حينئذ أي اهتمام يفوق الإهتمام بالتأثير [1].
لكن الأدهى في الأمر، أن هذا العلم يتناول في خطابه الكائن المقدّس بامتياز، وهو الكاتب. والذي يشرّحه هذا العلم ليس كاتباً حديثاً، بل هو كلاسيكيٌّ. فيعتبر «راسين» أنقى الشعراء على الإطلاق وأكثرهم إحتشاماً في إظهار عواطفه [2].

والواقع أن النقد القديم يصوغ من علم التحليل النفسي صورة غاية في العتق. وتستند هذه الصورة إلى تصنيف سلفي للجسد والإنساني. فالإنسان بحسب النقد القديم تكوّنه منطقتان تحليليتان: المنطقة الأولى، إذا صحَّ التعبير، هي المنطقة العليا ـ الخارجية: الرأس حيث الخلق الفني، الظهور النبيل، ما يمكن إظهاره، وما يجب أن يُرى، أما الثانية فهي الدنيا ـ الداخلية، حيث الجنس (الذي يجب ألا يُسمى) الغرائز، «النزوات الموجزة»، «العضوي»، «الآليات المغفلة»، «عالم الميول الفوضوية الغامض». فهنا يتمثل الإنسان البدائي المباشر وهناك يتجلّى الكاتب المتحوِّل، المالك نفسه.

ولطالما ادعى النقد القديم أن علم التحليل النفسي يغالي في وصل الأعلى بالأدنى، والداخل بالخارج، وهو الى ذلك يهب «الأدنى» المخبأ، إمتيازاً مطلقاً، حتى ليكاد يصبح هذا الأخير في النقد

---

(١) الوخز بالإبر.

(٢) ص ـ ٢٥ ـ «أيمكن لنا أن نبني شكلاً غامضاً حين نحكم ونبيِّن عبقرية راسين التي ولا أوضح» (المجلة البرلمانية **Revue parlementaire** ١٥، ت٢ ١٩٦٥).

الحديث، المبدأ «التفسيري» للأعلى الظاهر». وعلى ذلك لا يكاد المرء يتبيّن «الحصى» من «الماسات»[1].

نتوجّه الى النقد القديم مرة أخرى: ان علم التحليل النفسي لا يحوّل موضوعه الى «اللاوعي» وأن النقد التحليلي النفسي بالتالي لا يسعه أن يُتّهم بجعل الأدب «مفهوماً سلبياً الى أقصى درجات السلبية»، لأنها، على العكس من ذلك تعتبر الكاتب فاعلاً لعمل (وهذه الكلمة تنتمي الى اللغة التحليلية ـ النفسية وهذا ما يجب ألا نغفله)، وقد يبدو افتراضاً مبدئياً أن يمنح المرء قيمة عليا «للفكرة الواعية» وان يفترض بالتالي القيمة الدنيا «للمباشر والبسيط»، وأن كل التعارضات الجمالية ـ الأخلاقية بين إنسان عضوي، ميوليّ، آليّ، بلا شكل محدود، أوليّ، غامض الخ.. وبين أدب إراديّ، نيّر، نبيل، مجيد، يستمد مجده من إكراهاتِ التعبير، هي تعارضات سخيفة، لأن الإنسان التحليلي ـ النفسي ليس قابلا للتجزئة، ونموذجيّته البشرية بحسب ما يورده جاك لاكان، ليست نموذجيّة «الداخل» أو الخارج، ولا «الأعلى» أو «الأدنى»، بل انها نموذجية الوجه والقفا المتحركيّن اللذين يمتلكان كلاماً لا يكفّ عن تبادل أدواره وعن تدوير المساحات حول ما ليس موجوداً بالفعل. ولكن ما ينفع هذا التنويه بعلم التحليل

(١) «وما دمنا نتحدث عن الأحجار، لنحك هذه الدّرة: لفرط ما يسعى البعض الى اكتشاف هاجس ما عند كاتب، يكادون يهيلون عليها الكلام في «الأعماق» حيث يمكن ان يجدوا من كل شيء، وحيث يفترضون الحصاةَ جوهرةً». «الجنوب الحر» ١٨ ت١ ١٩٦٥).

النفسي؟ إن جهل النقد القديم علم التحليل النفسي هو بكثافة وصلابة الأسطورة (وهذا ما يجعلها تتخذ في النهاية طابعاً جذاباً): إلا ان موقفها هذا لا ينمُّ عن رفض بل عن حالة مدعوّة لتتجاوز بهدوء كل الأجيال: «ما يسعني ان أقول عن مثابرة الأدب الفرنسي بخاصة، منذ ما يقارب الخمسين سنة، في إعلان اوّلية الغريزة، واللاوعي، والحدس، والحدس بالمعنى الألماني، أي كل ما هو في تعارض تام مع الذكاء». وكاتب هذه الأسطر ليس «ريمون بيكار» ذا الكتابات التي ترقى الى ١٩٦٥ بل «جوليان بندا» عام ١٩٢٧ [١].

الوضوح

تلك هي الرقابة الأخيرة التي يطرحها النقد الإحتمالي. وهي تتوجه الى اللغة. فترى هذه الرقابة ان تمنع بعض الاستعمالات عن النقد كونها تندرج ضمن نطاق «اللهجات». بيد أن كلاماً أوحد يفرض ذاته على النقد: «الوضوح» [٢].

فمنذ زمن بعيد، يعيش مجتمعنا الفرنسي الوضوحَ، لا كميزة اتصال فعليّ بسيطة، ولا كصفة متحرّكة يمكننا إسنادها الى كلامات متنوّعة ولكن ككلام منفصل: كأن يقتصر الأمر على ان يكتب المرء اصطلاحاً تعبيرياً مقدساً، ينتمي الى اللغة الفرنسية، كما خُطت

(١) ذكرته بطريقة مدحية جريدة «الجنوب الحرّ» (١٨ ت¹ ١٩٦٥).
لا بد من دراسة صغيرة لنتاج «جوليان بندا» الحالي.

(٢) أمتنع عن ذكر كل اتهامات «العاميّة الكثيفة» التي كنت هدفاً لها.

الهيروغليفية والسنسكريتية ولاتينية القرون الوسطى[1]. فالإصطلاح التعبيري قيدُ المعالجة والذي أسميناه « الوضوح الفرنسي »، هو لغة سياسية بشكل خاص، وُلدت ساعة تمنَّت طبقات المجتمع العليا أن تحوّل فرادة كتابتها إلى كلام عالميّ، وهي تسعى جاهدة الى إقناع الكل بأن منطق اللغة الفرنسية هو المنطق الأمثل: وهذا ما يدعونه بعبقرية اللغة: وتكمن عبقرية اللغة الفرنسية في أن يتقدَّم الفاعل الكلام، ومن ثمّ العمل أو الفعل، ويكون في الخاتمة المتلقّي أو المفعول، بشكل يتلاءم ونموذج « طبيعي » كما يدَّعون.

غير أن تلك الأسطورة تخطّاها العلم عبر الألسنية الحديثة[2] فاللغة الفرنسية ليست أقل ولا أكثر « منطقية » من أية لغة أخرى[3] ونعرف جيداً ما أحدثته المؤسسات الكلاسيكية من تشويهات في لغتنا.

(١) كل ذلك قاله « ريمون كونو » عبر الأسلوب الملائم: « هنا الجبر الذي يحكم العقلانية التيوتونيّة، فعل الإيمان هذا الذي سهّل على فريديريك بروسيا وكاترين روسيا مساوماتها، عامية الديبلوماسيين، واليسوعيين والهندسيين الأوقليديين، ويظلّ ظاهراً النموذج المثال، ومقياس كل كلام فرنسي ».
(عصيّ، ارقام وحروف، غاليمار - « أفكار » - ١٩٦٥).

(٢) انظر شارل بالي - ألسنية عامة وألسنية فرنسية (برن، فرانك، ط ٤/ ١٩٦٥).

(٣) يجب عدم المزج بين إدعاءات الكلاسيكية بأن في النحو الفرنسي التعبير الأمثل عن المنطق العالمي وبين وجهات النظر العميقة التي لـ « بور رويّال » حول مسائل منطقيّة الكلام.

والغريب في الأمر، أن الفرنسيين لا يكفّون عن التفاخر بـ « راسينهم » (ذي معجم الألفي كلمة)، ولا يتشكون مطلقاً من عدم إكتسابهم شكسبيراً فرنسياً.

انهم يقاتلون اليوم وبهمّة مضحكة لأجل « لغتهم الفرنسية »: وقائع إيمائية، تفجّرات ضد الغزوات الخارجية، أحكام بالموت على بعض الكلمات المردودة وغير المرغوبة. إذ يجب على الدوام تنظيف اللغة وتنقيتها من الشوائب، ومنع وإزالة وصيانة هذه اللغة من كل دخيل عليها. ولما كنّا نعارض الطريقة الطبيّة التي كان يلجأ إليها النقد القديم للحكم على الاستعمالات التي لا تروق له (إذ يلصق بها صفة المرضية)، نقول أن ثمة مرضاً وطنياً ندعوه تطهّرية الكلام. ونترك لعلم النفس العياني ـ الإثني فرصة تحديد معنى هذه التطّهرية، حتى ليتوجّس المرء من هذه المالتوسيانية رعباً: « يقول الجغرافي بارون »، كلام قبائل البابو فقير جداً، فلكل قبيلة لغتها ومعجمها في إضمحلال دائم لأنهم يحذفون بعض الكلمات كلما واروا أحدهم الثرى، علامة على الحداد »[1].

نكاد نتلاقى وقبائل البابو عند هذا الحد: فنحن لا نزال نبخّر كلام الكتاب والأموات رافضين في الآن ذاته الكلمات والمعاني الجديدة التي تلدها الأفكار: فعلامة الحداد هنا تطال الولادة لا الموت.

---

(١) « بارون »، جغرافيا (صف الفلسفة ـ طبعة ١ Ecole ص ٨٣).

بيد أن محرّمات الكلام هذه تساهم الى حد ما في الحرب الصغيرة التي تخوض غمارها الطبقات المفكرة. والنقد القديم هو في عداد هذه الطبقات وليس « الوضوح الفرنسي » الذي يدّعيه سوى لهجة كغيرها من اللهجات. إنه تعبير إصطلاحي خاص، كتبه فريق محدَّد من الكتَّاب، والنقّاد، والمدونين، وهو لا يحاكي كتّابنا الكلاسيكيين مطلقاً، بل كلاسيكية كتَّابنا. ولم تتأثَّر هذه اللهجة الماضويّة بما يفرضه التعليل من ضروريّات محدَّدة، أو بالغياب الزهديّ للصور، بمثل ما يتكوَّن الكلام الشكليّ للمنطق (هنا يحق لنا الكلام على الوضوح) بل تأثرت بمجموعة من القوالب التي حفلت وفاضت [١] ببعض الجمل المداورة التي تميَّزت هي الأخرى برفضها بعض الكلمات التي أبعدتها رعباً أو جذراً من الدخلاء، كون هذه الكلمات آتية من عوالم غريبة مشكوك بأمرها.

نجد هنا فريقاً محافظاً يرى عدم إحداث أي تغيير في الفصل والتوزيع المعجميّين: ذلك أشبه بانقضاضٍ على ذهب الكلام، وقد يقصر هذا الفريق عمل الكاتب على إطار ضيّق. كأن يضع بتصرفه مثبراً [٢] من الإصطلاحات يُمنع الخروج عليه (للفيلسوف الحق

(١) مثال على ذلك: « الموسيقى الإلهية! تُسقِطُ كل الأحكام المسبقة، كل التضايقات الناشئة عن عمل أدبي سابق حيث راح « أورفه » يكسِرُ قيثارته إلخ..» كل هذا ليقال أن « مذكرات » موررياك الجديدة هي أفضل من القديمة (لوموند ـ ١٩٦٥).

(٢) المثبر (راسب غريني محتوٍ على دقائق من الذهب أو سواه من المعادن الثمينة).

بلهجته مثلاً). أما الإطار الذي خصّصه هذا الفريق للنقد فقد يبدو غريباً وخاصاً لأنه يستحيل على الكلمات الغريبة أن تلج إليه (كأن أمسَّ ما يلجأ إليه النقد هو حاجات مفهوميَّة محضة جدّ مختصرة).

بيد أن ذلك الكلام هو في الصدارة من الكلام الشامل. وليس هذا الكلام العالميّ « المزيَّف » إلاَّ ما هو سائد : ولأن عدداً هائلاً من العادات والمرفوضات يكوِّنه (الكلام) لن يكون إلا لهجة خاصة أضيفت الى اللهجات: إنه الكلام الشامل لمتلكيه.

يمكننا التعبير عن هذه الترسيسية الألسنية بصورة أخرى: فبما ان اللهجة: هي كلام الآخر (لا الغير) فهي ليست بالتالي كلام الذات، وهذا ما يفسِّر ميزة هذا الكلام. ساعة يبطل الكلام أن يكون خاصاً بجماعتنا، نعدّه غير ذي فائدة، فارغاً، هاذيّاً، ممارساً لا لدواعٍ جديّة، بل لدواع تافهة أو منحطّة (ترف، إكتفاء)، هكذا يبدو كلام « النقد الحديث » لناظريّ « ناقد سلفيّ نموذجيّ » أكثر غرابة من لهجة « اليديش » (وقد تغدو هذه المقابلة مشكوكاً بصحتها) [1] التي يمكن ان يتلقنها [2] المرء « إذ لماذا لا تقال الأشياء ببساطة أكثر ؟ ».

كم من المرّات تناهت إلى أسماعنا هذه العبارة؟ ولكن هل يمكن

---

(١) ر . م. ألبيريس، فنون، ١٥ ك١ ١٩٦٥ (بحث حول النقد) ويبدو أن لغة الجرائد والجامعات مستبعدة من كلام اليديش.

(٢) في المدرسة الوطنية للغات الشرقية.

للناقد القديم أن يتبرأ من كلامه المتلبّس، كما لا يسعه أن يتجاهل الطابع الصحّي الخفي لبعض استعمالات شعبية [1].

ولو افترضت نفسي ناقداً قديماً، لرأيت من المعقول أن أطلب من زملائي أن يكتبوا «إن السيّد بيرويه يجيد كتابة استعمالات الفرنسية» بدل أن يقولوا: «يجب أن نمدح قلم السيد بيرويه الذي ما انفكّ يخزنا بعبارته المفاجئة وبما تحمل في طيّاتها من غبطة..» أو أن يعني هؤلاء «بالنقمة»، «كلّ حركة صادرة عن القلب تسعر القلم وتشحنه بنتوءات قاتلة» [2].

فما يمكن أن يقال عن قلم الكاتب، الذي يشتعل حيناً، ويخز حيناً آخر، ويغتال أحياناً؟ هذا الكلام ليس واضحاً إلا بمقدار ما هو مقبول.

والواقع أن الكلام الأدبي الذي مارسه النقد القديم، لا يهمّنا بتاتاً. لا يسعه أن يكتب ولا أن يفكّر بشكل مختلف. إذ ان يكتب المرء، يعني أن ينظم العالم، وأن يفكّر (أن يتعلم لغة يعني ان يتلقن كيفية التفكير في هذه اللغة) وقد يبدو أمراً غير ذي فائدة أن أطلب من الآخر مراجعة كتابة ذاته، إذا لم يقرّر إعادة تفكير ذاته. ولا يرى

---

(١) «برنامج عمل لمحبّذي الألوان الثلاثة: بنينة خطّ الدفاع، إتقان استرداد الكرّة بالعقب، إعادة النظر بمسألة الإصابة» .. L'Équipe I déc 1965.

(٢) ب ـ هـ ـ سيمون ـ لوموند ـ ١ ك١ ١٩٦٥، وج بياتي لوموند ـ ٢٣ ت١ ١٩٦٥.

النقد القديم في « لهجة » النقد الحديث إلا تجاوزات في الشكل مغلّفة بتفاهات عميقة. ويمكننا « اختصار » كلام، حين نلغي النسق الذي يؤلّفه، أي الروابط التي تصوغ معنى الكلمات، فيمكننا حينئذٍ ان نترجم كل شيء الى لغة فرنسية جيدة: فلم لا نعمد إلى تحويل « الأنا - المثالي» الفرويدي إلى « الضمير الأخلاقي » في علم النفس الكلاسيكي؟ أليس هذا المقصود من تلميحات النقد القديم؟ نعم، إذا حذف كل ما عداه. إعادة كتابة في الأدب، لأن الكاتب لا يمتلك كلاماً - قبليّاً وينتقي عباراته من بين عدد من نظام رموز متماثلة (وهذا لا يعني ألا يسعى جاداً إلى اكشافها).

ثمة وضوح في الكتابة، غير إن هذا الوضوح يمتُّ بصلة أكثر الى « ليل الدواة» الذي تكلّم عليه « مالارميه » منه الى المعارضات الحديثة التي تحاكي أسلوب « ڤولتير » و « نيزار ». فالوضوح ليس صفة تلصق بالكتابة، بل هو الكتابة ذاتها، من حين تتأسس هذه الكتابة وتصير على حالها، إنه كل هذه الرغبة التي تتضمنها الكتابة.

ومن الأكيد أن يشكل هذا الأمر صعوبةً بالغة للكاتب تفوق حدود تقبله. ولكن كيف يسعه اختيار هذه الحدود، إذا حدث وقبل ان تكون ضيّقة: ان يكتسب المرء، لا يعني ان يلتزم علاقة سهلة مع « واسطة » تربطه بكل القرّاء الممكنين، بل ان يلتزم الكاتب علاقة صعبة مع كلامنا الخاص: فعلى الكاتب فريضة يجب أن يؤديها للكلام الذي هو حقيقته، لا كما يدّعي النقد الصادر عن جريدة « الأمة الفرنسية » أو « الموند ». « فاللهجة » أو « الرطانة »، ليس أداةً للظهور،

كما قد يُوحى به مع تهامُلٍ غير مفيد هي الخيالُ (فهي تصدم كما الخيالُ) ويمكن للخطاب الفكري أن يستعين به يوماً ليحدِّد الكلام الإستعاري.

أدافع هنا، عن حقي في الكلام، لا عن حقي في لهجتي الخاصة. وكيف يسعني الحديث عن ذلك؟ الحريُّ بالمرء أن يحسَّ ضعفاً عميقاً ساعة يتخيّل ان يكون أحدهم مالكاً لبعض الكلام حتى يصير من الضروري ان يدافع عنه كملكيّة، لها خصائص الوجود. فهل يمكن أن أكون انا قبل ان يكون كلامي؟ كيف يمكن أن أعيش كلامي كصفة لاصقة بشخصي؟. وكيف أوقن أن الفضل في كلامي يعود إلى وجودي المسبق؟ يمكن للناقد ان يعالج هذه التوّهمات خارج الأدب؛ غير أن الأدب هو بالتحديد ما لا يسمح بهذه المعالجة. فأنت حين تبسط التحريم على بقية الاستعمالات، تنفي ذاتك عن الأدب: فلا يسعنا مطلقاً، ويجب ان يُحال دون إمكاننا، التصرّف حيال الأدب كما الشرطة القامعة، إزاء فن متحرِّر، كما في سالفِ العهود أيام «سان ـ مارك ـ جيراردان»[1].

اللاترميز

ذلك هو النقد الإجتماعي كما برز عام ١٩٦٥: يشترط على الناقد أن ينظر الى عمل أدبي على أساس من «الموضوعية» و «الذوق»

---

(١) يحذر الشبيبة من خطر «الأوهام والتضليلات الأخلاقية» التي تنشرها «كتب العصر».

و « الوضوح »، القواعد التي لا تمت بأية صلة الى عصرنا الحاضر: فالقاعدتان الأخيرتان رقتا الينا من العصر الكلاسيكي، أما الأولى فمن العصر الوضعي، فيتكون بذلك جسم من القياسات الشائعة، نصف ـ الجمالية (والناشئة عن الجميل الكلاسيكي)، نصف ـ المعقولة (التي اختلقها « الذوق العام »): ويتم بذلك إقامة مدى يؤمن التواصل بين الأدب والعلم ولا يختص بواحد منهما دون الآخر.

وجلّ ما يظهر هذا الغموض في الإقتراح الأخير الذي يبدو استحوذ على الفكرة الإيصائية للنقد القديم، لفرط ما كرّرها السلفيّون بورع، ومؤدّاها أنه يجب احترام « نوعية » الأدب.

إستعان أصحاب القديم بعبارة « الأدب هو الأدب » حتّى يباشروا حربهم ضد النقد الحديث، فيتّهموا هذا الأخير بكونه « غير مبالٍ، بالأدب من حيث هو حقيقة فريدة »[1]. ولهذه العبارة مزية الحتمية التي لا يمكن دحضها: « الأدب هو الأدب ».

ومتى أكدنا عجز النقد الحديث عن تقويم « الأدب من حيث كونه أدباً » أمكننا ان نتذمّر من عقوق هذا النقد الحديث، العاجز عن تحسس ما في الأدب من فن وعاطفة وجمال وإنسانية[2]. وذلك بأمر من الإحتمال أو الممكن إلى ذلك، يتظاهر بإقران النقد بعلم مستحدث

---

(١) ر. بيكار ص ١٠٤ وص ١٢٢.

(٢) « ... المجرَّد من هذا النقد الحديث، اللاإنساني والمضاد للأدب ».
(المجلة البرلمانية ـ ١٥ ت٢ ١٩٦٥)

يتخذ الموضوع الأدبي في « ذاته » دون ان يعود الى علوم أخرى، تاريخية أو أنتروبولوجية: ويبدو هذا التجدد، إذن مريباً: حتى أن « برونوتيير » يلجأ الى العبارات ذاتها ليلوم « تين » على إهماله « الجوهر الأدبيّ » أي، « القوانين الخاصة بالنوع الأدبي ».

أن يحاول الناقد إقامة بنية الأعمال الأدبية مبادرة في غاية الأهمية سَعى إليها بعض الباحثين عبر ما ادّخروا من مناهج، لا يتحدَّث عنها النقد القديم، وهذا طبيعي، لأنه يدّعي الحفاظ على البنيات دون أن يباشر أي عمل بنياني (هذه الكلمة التي تخز العقول والتي يجب « تنظيف » اللغة الفرنسية منها).

من الثابت والأكيد ان تجري قراءة العمل الأدبي انطلاقاً من مستوى هذا العمل الأدبي، ولكن يرفض البعض من ناحية ان يروا مضامين ناشئة عن التاريخ او علم النفس ـ بُعَيْد ان تتثبَّت الأشكال ـ كون النقد القديم لا يرغب البتة في هذه « البرّانيات » مهما كان الثمن، ومن ناحية أخرى، فإن التحليل البنياني للأعمال الأدبية يكلِّف أكثر بكثير مما نتصوّر حتى لتكاد الثرثرة المستحبَّة حول مخطَّط العمل الأدبي، تكلِّف بناء نماذج منطقية: ويستحيل على الناقد الأدبي أن يحدِّد نوعيّة الأدب إلا انطلاقاً من نظرية عامة في العلامات: وحتى يكتسب الناقد حق الدفاع عن قراءة مستمرّة للعمل الأدبي، عليه ان يلمّ بالمنطق والتاريخ وعلم النفس، ولكي يرد الناقد العمل الأدبي إلى الادب، وجب ان يخرج من الأدب وأن يكوِّن لذاته ثقافة انتروبولوجية. إننا نشك في أن يكون النقد القديم مهيَّأً لذلك. فهو

يقصر مهمّاته على الدفاع عما يـراه نـوعيـة جمالـيـة: لأنـه يـرى مـن الضروري ان يحافظ على القيمة المطلقة التي بثَّها الأديب في عمله الأدبي، والتي لم يمسّها واحد من العلوم « البـرّانية » كالتاريخ وخلفيّات علم النفس: فلا يكف النقد القديم عن أن يرى العمل الأدبي نقياً لا تشوبه أية علاقة مع العالم، ولا أي اقتران بالرغبة. فالأحرى أن يكون نموذج هذه البنيانية المتحفِّظة أخلاقياً بحتاً.

« قـل صمُ الآلهة، حين تتحـدث عـن الآلهة ـ هـذا مـا أمـر بـه ديمتريوس أمير ڤالير ـ » وتكاد تكون اللهجة الآمرة التي يطلقها النقد القديم من القبيل ذاته: فإذا تحدثت عن الأدب، قلْ أن ذلك من الأدب. غير أن هذا الرأي الجازم ليس مجانياً: فقد يتظاهر الناقد في البدء بإمكانية الكلام على الأدب، بأن يجعله موضوع الكلام. ولكن سرعان ما يستنفذ هذا الموضوع غايته، إذ ليس ما يقال عنه، اللهمّ إلاّ عن الكلام ذاته. والواقع ان النقد الإحتمالي يؤدّي إما الى الصمت المطبق، وإما الى الثرثرة: إنه لمحـادثـة مستحبَّـة ذاك الذي يُـدعـى « تأريخ الأدب » كما قال رومان جاكوبسون عام ١٩٢١.

كاد الناقد الإحتمالي يصمت بعد أن أقعدته كل تلك التحريمات التي يحاول أن يبيّن خضوع النص لها: فخيط الكلام الرفيع الذي أبقته له هذه الرقابات لم تسمح له بشيء سوى بتأكيد حق المؤسسات على الكتَّاب الأموات. أما أنِ يصوغ كتابة نقدية موازية للعمل الأدبي ليضاعف كلام النص، فهذا أمر يفوق قدراته ووسائله، كونه، على حد زعمهم، عاجزاً عن تحمل تبعات هذا العمل.

إن الصمت، سلوك مَنْ سعى إلى العطلة. لنسجِّلْ إذن، في معرض الوداع، فشل هذا النقد. ولما كان النقد الإحتمالي هذا الأدب، كان عليه أن يبحث في إقامة الشروط التي من خلالها يغدو العمل الأدبي ممكناً ومحتملاً وكان حرياً به أن يرسم الخطوط الكبرى لعلم، أو أقلّه، لتقنية العملية الأدبية، غير أن هذا النقد ترك هذا الإهتمام والهمَّ على السواء للكتَّاب أنفسهم، فكان أن تولّوا بأنفسهم خوض هذا البحث (توفرت لحسن الحظ جماعات من الكتَّاب التزمته من مالارميه حتى بلانشو): ولم يكفّ هؤلاء عن الإقرار بأن الكلام هو من مادّة الأدب ذاتها، ساعين بذلك، كلٌّ عبر طرقه الخاصة، إلى الحقيقة الموضوعيّة لفنهم، وهل يعقل أن تحرِّر النقد بعد ذلك، بحيث نخوِّله ان يحدِّد لنا المعنى الذي يمكن أن يهبه أناسٌ حديثون لأعمال أدبية سالفة؟

أيخامرنا الظن بأن «راسين» كان خصَّ هذا النقد القديم باهتمامه ساعة صاغ نصَّه؟ وما يمكن أن يعني لنا مسرح «عنيف ولكن محشتم؟» وما تسع عبارة «أمير أبيٌّ وكريم؟»[1]. وما أغرب هذا الكلام! فهم حين يتكلّمون على بطل المسرح الراسيني يظهرونه «بطلاً رجولياً» (دون ان يلمِّحوا الى جنسه). حتى إذا استعنا بهذه العبارة في المسرح الهازىء، تحدث ضحكاً وجلجلة عظيمين، وهذا ما يحدث تماماً حين نقرأ رسالة كتبتها «جيزيل» لصديقتها «ألبيرتين» تضمّنها رأياً في «راسين» مؤدّاه «صفات الأبطال رجوليّة»[2].

---

(١) ر. پيكار.

(٢) م - بروست، بحثاً عن الزمن الضائع (بلياد، مجلد I).

ألا تمارس « جيزيل » و « اندريه » النقد القديم حين تتحدثان عن « النوع المأساوي » و « الحبكة » (نتلمس هنا نظم النوع الأدبي) ، وعن الطبائع المصقولة (وهنا نتلمّس أثر « ترابط العلاقات النفسية ») دون أن تنسيا الإشارة إلى أن مسرحية « أتالي » ليست « مأساة غرامية » كما يشير النقد القديم إلى أن « اندروماك » ليست « مأساة وطنية »)[1] . على ان هذا المعجم الذي استعنّا به والذي أعاده النقد القديم إلينا ، هو معجم صبية كانت تتهيأ لنيل شهادتها العالية ، منذ خمسٍ وسبعين سنة خلت.

توالى منذئذٍ ظهور ماركس ، فرويد ، ونيتشه . ولم يكف « مرلو - بونتي » و « لوسيان فيبر » عن إعلان حق إعادة النظر « بتأريخ التاريخ » وبتأريخ الفلسفة ، حتّى يتحوّل الموضوع الماضوي ، إلى موضوع كلّي . إذن لماذا لم يرتفع صوت مماثل ليوفر للنقد الحق ذاته ؟

يمكن أن نفسّر هذا الصمت وهذا الفشل او ان نقوله على الأقل بشكل آخر . فالنقد القديم ضحيّة حالة يجمع محللو الكلام على تسميتها بعَمَة الرموز[2] : إذ يستحيل عليه أن يتصوّر او يتلمس رموزاً ، أي

(١) ر - پيكار لم أصنع قطّ من « أندروماك » مسرحاً وطنيّاً ، ولم تكن تمايزات الأنواع اقتراحي - وهذا ما اتُهمت به صراحة ، تحدثتُ عن صورة الأب في اندروماك هذا كل شيء .

(٢) عمه الرموز : العجز عن تصور الرمز .

تواجدات مع المعاني، فهو يعتبر الوظيفة الرمـزيـة الاكثر عمـوميّـة، مشوَّشة، محدودة أو ممنوعة، على الرغم من أن الوظيفة الرمزية تتيح للبشر بناء الأفكار، والصور والأعمال الأدبية إذا تجاوزنا الإستعمالات العقلية للكلام.

من الثابت والممكن أن يتحدث المرء عن عمل أدبي خارج كل مرجع يحيلنا إلى الرمز. وهذا يتعلق بوجهة النظر التي يختارها شرط أن يعلن عنها.

فحين عليَّ أن أعالج اندروماك من وجهة نظر إيرادات العرض أو ان أحلل مخطوطات بـروست انطلاقاً من ماديَّة شطباتها، لن أرى ضرورياً الإعتقاد او عدماً بوجود طبيعة رمزية للأعمال الأدبية، دون المجال الواسع الذي للمؤسسات الأدبية والناشيء عن التاريخ[١]:

فالمحبوس اللسان يجيد حياكة السلال او ممارسة النجارة. ولكن منذ اللحظة التي يدَّعي فيها المرء معالجة العمل الأدبيّ بذاته، وانطلاقاً من وجهة تكوّنه يصير مستحيلاً ألا يطرح الناقد متطلبات قراءة رمزية في أبعادها المتشعبة.

وهذا ما قام به النقد الحديث ـ والعالم يدرك تماماً ما أنجزه هذا النقد، حتى الآن، حين اعتمد في قراءاتـه الطبيعـة الرمـزيـة للأعمال الأدبية، أو كما يدعوها باشلار، ارتدادات الصورة. على ان النقد القديم، الذي حاول ان يختلق معركة لم يعِ لحظة ان يكون المعنيّ

(١) راجع، حول راسين، «تاريخ أم أدب» لوسوي - ١٩٦٣.

بالبحث هو الرموز، وأن الذي وجب ان يناقشه بالتالي هو حرّيات وحدود نقد رمزيّ واضح.

سبق أن ثبّت هذا النقد حقوق الحرف الشمولية، دون ان يلمح الى حقوق يمكن أن يتحصّلها الرمز حتّى وإن تبدّت هذه الحقوق على شكل حريّات متبقيّة رغب الحرف عنها للرمز. فهل ينفي الحرفُ الرمز أو هل يسمح به على العكس من ذلك؟ وهل يدلُّ العمل الأدبي دلالة حرفية أم رمزية. أو بحسب قول «رمبو» «حرفياً وفي كل الإتجاهات»[1]؟ هذا ما يمكن ان يشكل رهان السجال.

كل التحاليل النقدية التي تناولت «راسين» تترابط بمنطق رمزي. فكان يتوجّب إما تأكيد وجود هذا المنطق الرمزي بمجموعة وإما التثبّت من إمكانية هذا المنطق (مما قد يسمح «برفع مستوى السجال»)، أو إظهار ان كاتب «حول راسين» كان أساء تطبيق قوانين هذا المنطق الرمزي. وقد يكون أحسَّ بهذه الإساءة بعد سنتين من نشره الكتاب وست سنوات من إعادة قراءته.

إنه لدرسٌ فريدٌ في القراءة: أن يعترض القارىء على كل تفاصيل الكتاب، دون أن يشير لحظة الى أنه تلمّس مقصده العام، أي ببساطة: المعنى. فالنقد القديم يذكّرنا بأولئك «السلفيين» الذين يتحدّث عنهم «اومبرودان» إذ يشاهدون فيلماً للمرة الأولى، لن يعاينوا من المشهد

(١) قال رمبو لوالدته، التي لم تكن لتفهم قصيدة «فصل في جهنم»: «أردتُ أن أقول ما يقولّه هذا الكلام، حرفياً وفي كل الإتجاهات».

كله إلاّ الدجاجة التي تعبر ساحة البلدة.

فلا يُعقل إذن، أن يصنع النقد من الحرف امبراطورية مطلقة السلطة وأن يعمد بالتالي إلى الإعتراض على كل رمز باسم مبدأ لم يُنشأ له بالأساس.

أفيمكن ان نلوم الصينيّ لكونه لا يتقن الفرنسية ويخطىء فيها، حين يتحدث بلغته الصينية؟

ولكن علاَمَ صمٌّ الآذان عن الرموز، ولِـمَ عَمَهُ الرموز هذا؟، الخطر في الرمز؟ ولِمَ يمكن أن يشكل تعدد المعاني خطراً على الكلام الذي يدور حول الكتاب؟ ولِمَ تبعث هذه التساؤلات اليوم بالذات؟

[II]

ليس أكثر أهمية من أن يصنّف المجتمع كلامه. فأن يغيّر الناقد أو الأديب هذا التصنيف، أو أن ينقل الكلام هو أمر من الثورة أقرب.

ما حدَّد الكلاسيكية الفرنسية ذاتها منذ قرنين خليا، هو الهرميَّة والفصلُ والاستقرار في كتاباتها. ومثلت الثـورة الرومنطيقيـة هـذا الإضطراب في التصنيف. إذ ان تبديلاً مهمّاً في أماكن أدبنا طرأ منذ مئة سنة، وبالتحديد منذ مالارميه: فما يمكن أن يُتبادل، يتداخلُ ويتوحَّد، تلك هي الوظيفة الثنائية التي للكتابة، الشعرية والنقدية [1]. فلم يكتفِ الكتاب بأن تولّوا هم مهمة النقد بل جعلوا عملهم الأدبيّ يعلـن بذاته شروط ولادته (پروست) أو حتى غيابه (بلانشو)، الكلام ذاته يسعى الى أن ينشر أنّى كان في الأدب وحتى خلف الأدب ذاته، وما الذي ينشىء الكتاب يأخذه من الخلف، فلا شعراء ولا روائيين بعد الآن: لا وجود إلا للكتابة [2].

---

(١) جيرار جينيت «بلاغة وتعليم في القرن العشرين».

(١) «الشعر والروايات والأقاصيص هي بمثابة عتقيات فريدة لا تخدع أحداً

(٢) أو تكاد، قصائد، ونصوص لأي شيء تنفع؟ لن يبقى إلا الكتابة».
لوغلينزيو (مقدّمة لكتاب La Fièvre).

أزمة الشرح

نعاين تحوّل الناقد الى كاتب، عبر حركة تكاملية ولا ننكر على عملية التحوّل هذه قصد الناقد الداخليّ في التحوّل الى كاتب. فما همنا أن يجد مجده في كونه روائيّاً، أو شاعراً أو كاتب محاولات أو مراسلاً؟ إذ لا يمكن ان تحدّد الكاتب عبارات تعيّن دوره أو قيمته، ولكن وعياً للكلام وحده هو الذي يمنحه صفة الكاتب. والكاتب هو من اعتبر الكلام مشكلته، ومن أحسّ بعمقه، لا من اغترّ بوسيليّته أو بجماله. ظهرت كتب نقدية، تتوجّه الى القرّاء مثيل توجّه الكتب الأدبية البحتة، بأن تسلك السبل ذاتها، مع أن مؤلفيها ليسوا كتّاباً بل نقاداً.

وإذا كان للنقد الحديث بعض حقيقة فيمكن هنا، إذ ليس بعض هذه الحقيقة كامناً في وحدة مناهجه، ولا في هذا الترف الذي يدّعي تأييده، ولكن في توحّد العمل النقدي بعيداً عن كل غيبيّات العلم أو المؤسسات، فيثبّت من الآن فصاعداً عملاً بملء الكتابة. وصار لزاماً بالتالي أن ينضمّ الكاتب الى الناقد، في الظرف العصيب ذاته، ليواجها معاً الموضوع إياه: الكلام، بعد ان فصلت بينهما زمناً تلك الأسطورة الممجّدة بالكاتب على حساب الناقد، فاعتبرت الأول «خالقاً عظيماً والثاني خادماً له مطواعاً»، أو التي تجعلهما ضروريين، كل في مكانه الأمثل...».

النقد القديم لم يسعه ان يصفح عن هذا الانتهاك الأخير، إلا انه

مهما سعى في ردّ هذا الإنتهاك، يعجز عن إيقاف عجلة التجاوز، ففي الأفق تبديل آخر، لم يعد حكراً على النقد وحده أن يبدأ «تجاوز الكتابة»[1]، هذا التجاوز الذي طبع عصرنا بميسمه، بل الخطاب الفكريّ بأسره أيضاً.

والواقع أن «إينياس دوليولا» مؤسس النظام الكلامي الذي راعى في تأسيسه شروط البلاغة، ترك لنا منذ أربعة قرون خلت، في كتابه «تمارين روحية» نموذج خطاب ممسرح، ساهمت في تكوينه قوة غير قوة القياس او التجريد كالتي استطاع جورج باتيل ان يلحظها[2].

ومنذئذٍ، ما برح الكتّاب وأولهم «ساد» و «نيتشه» يخرقون دورياً قواعد النص الفكريّ، ويبدو ان تلك المسألة هي اليوم قيد المعالجة، إذ يفضي الفكريُّ الى منطق مغاير، فهو يتجاوز حيّز «الإختبار الداخلي» العاري: يبحث عن الحقيقة الواحدة ذاتها، الشائعة في كل كلام، أكانت خيالية أم شعرية أم استدلالية، كونها صارت حقيقة الكلام ذاته. فحين يتكلّم جاك لاكان، يبدل التجريد التقليديّ الذي للمفاهيم بتمديد كلّي للصورة في حقل الكلام، بحيث لا ينفصل المثل

---

(١) فيليب سولرز، «دانته ومسار الكتابة» ـ مجلة تِل كِل، عدد ٢٣، خريف ١٩٦٥.

(٢) «.. من هذا القبيل نعتبر المعنى الثاني لكلمة مَسْرَحَ: الإرادة المضافة الى النص، التي تجبر على الإحساس بصقيع الهواء، على التعرّي... لذا، من الخطأ التقليدي أن تُطبّق تمارين القديس إينياس على المنهج الإستدلالي...» (الإختبار الداخلي، غاليمار، ١٩٥٤).

عن الفكرة، أو قل عن الحقيقة.

وفي المقابل، يقترح «ليفي - شتراوس» الذي قطع صلته بمفهوم «التنمية»، بلاغةً جديدة، هي بلاغة التغيُّر ويلزم بذلك مسؤولية في الشكل كالذي لم نعتدْه ان نلقاه في مؤلفات العلوم الإنسانية.

إن تحوّلاً في الكلام الاستدلالي ما يزال قيد الانجاز، كون هذا الكلام يقرّب الكاتب الى الناقد: نلجُ الآن أزمة الشرح العامّة وهي تعادل بأهميتها الأزمة التي انطبعت بها الأزمنة التي شهدت إضمحلال العصر الوسيط وظهور عصر النهضة.

وحين يكتشف الكل الطبيعة الرمزية التي للكلام أو الطبيعة الألسنية التي للرمز، يقتنعون بحتميّة وقوع هذه الأزمة وهذا ما يحدث اليوم تحت رعاية مزدوجة من علم النفس والبنيوية.

ولطالما رأى المجتمع الكلاسيكي - البورجوازي في الكلام وسيلة أو زخرفاً. وها نرى فيه اليوم علامة وحقيقة. فكل ما مسَّه الكلام صار عرضة لإعادة النظر: الفلسفة والعلوم الإنسانية والأدب.

ذلك هو السجال حيث يجب أن نزجَّ النقد الأدبي. وهذا هو الرهان الذي يشكل غاية من غاياته. ما علاقات العمل الأدبي بالكلام؟ وإذا كان العمل الأدبي رمزياً فأية قواعد توجب ان نستلهم في القراءة؟ وهل إمكانية لوجود علم للرموز المكتوبة وهل يمكن للكلام النقدي ذاته أن يكون رمزياً؟

عالج ناقدان « اليوميات الحميمة » فاعتبراها نوعاً أدبياً يمكن ان يُنظَرَ إليه من وجهتين مختلفتين تماماً. فالأول « ألان جيرار »، عالم إجتماعي والثاني: الكاتب « موريس بلانشو »[٢]. فاليوميات بالنسبة لأولهما هي التعبيرُ عن عدد من الظروف الإجتماعية، العائلية، المهنية الخ.. وبالنسبة « لبلانشو » هي طريقة قلقة لإعاقة توحّد الكتابة الحتميّ.

فاليوميات تمتلك إذن، معنيين، يبدو كل منهما معقولاً لأنه متماسك. فنحن هنا إزاء واقعة عادية يمكن أن نجد ألف مثيل لها في تأريخ النقد وفي تنوّع القراءات التي يمكن أن يوحي بها العمل الأدبي ذاته: تلك هي الوقائع التي تؤكد أن للعمل الأدبي معاني كثيرة.

بإمكان كل عصر أن يدّعي امتلاك المعنى الشرعي للعمل الأدبي، ولكن يكفي ان نمتد قليلاً بالزمن حتى نحوّل هذا المعنى المفرد الى معنى جمعي والعمل الأدبي المغلق الى عمل أدبيّ منفتح.

حتى ان تحديد العمل الأدبي ذاته يتغيّر: فلن يعود حدثاً تاريخياً، إذ يصير واقعة انتروبولوجية، بحيث لا يستنفده اي تاريخ.

لا ينشأ تنوّع المعاني، عن رؤية نسبية للتقاليد الإنسانية: فهذا التنوع لا يحدّد ميل المجتمع إلى الخطأ، بقدر ما يشير إلى

استعداد العمل الأدبي للانفتاح، إذ يمسك العمل الأدبي بعدة معانٍ في الآن ذاته، وذلك عائد إلى بنيته، لا إلى قصور او عجز الذين يقرأونه. وهذا ما يشكل رمزيّته: وليس الرمز صورة فحسب، إنما هو تعدد المعاني ذاته [1].

إن الرمز ثابت. وحدها المعاني يمكن ان تحوّل وعي المجتمع لهذه الرموز، كما يمكن أن تحدث تحويراً في الحقوق التي أكسبها إيّاها. وأقرّ العصر الوسيط بالحرية الرمزية بشكل أو بآخر، حتى سعى إلى تنظيم رموزه، مثال ما نراه في نظرية المعاني الأربعة [2]:

وفي المقابل لم يكن المجتمع الكلاسيكي ليتكيّف عامة مع الإتجاه الرمزي هذا: بل تجاهله أو مارس الرقابة عليه، كما هي الحال في مخلّفاتها الحالية: فغالباً ما كان تاريخ حرية الرموز عنيفاً، ولهذا معناه طبعاً: لا رقابة مجّانية على الرموز.

وَفقد تشكّل هذه الرقابة مسألة مؤسّسية لا كما يتناقله البعض في اعتبارها مشكلة بنيوية: فمهما فكرت المجتمعات وأفتت، فالعمل

---

(١) لا أجهل أبداً أن كلمة «رمز» لها معنى مختلف تماماً في علم الإشارات، حيث أنظمة الرموز على العكس من ذلك هي «التي يُعرض فيها شكل واحد، لكل وحدة تعبيرية ملائمة لوحدة مضمون». بمقابل نظام الرموز السيميائية (الكلام، الحلم) «حيث من الضروري أن يطرح المرء شكلين مختلفين، الأول يتعلق بالتعبير والآخر بالمضمون دون مطابقة بينها».

(٢) المعنى الحرفي، المجازي، الأخلاقي، والتأويلي، يدوم حتماً، هذا التجاوز الذي توجّهُه الحواس، نحو المعنى التأويلي.

الأدبي أبداً يتجاوزها، مثال شكل تملأه المعاني التاريخية والمتفاوتة الإحتمال كل بدورها:

فحين يعدُّ النقاد عملاً أدبياً «أبدياً»، ليس لأنه يفرض معنىً وحيداً على أناس مختلفين، بل لكونه يوحي بمعانٍ متعدِّدة لإنسان واحد ما يزال يتحدَّث باللغة الرمزية نفسها عبر الأزمنة المتعاقبة: فالعمل الأدبي يقترح وما على الإنسان إلا ان يتصرَّف.

كل ذلك لا يخفى على القارىء، إذا تجنَّب كل رقابات الحرف: ألا يحس أنه يعاود الإتصال «بما بعد» النص، كما لو ان كلام العمل الأدبي الأوَّل ينمّي فيه كلمات أخرى تعينه على تعلّم لغة أخرى؟ هذا ما نسميّه بالحلم، بيد أن للحلم جاداته على حدّ قول باشلار، فيكون على لغة العمل الأدبي الثانية أن تنحط هذه الجادات امام الكلمة، فالأدب، اكتشاف للإسم: استطاع پروست ان ينشيء عالماً بذاته من خلال بعض هذه الأصوات. والحق يقال أن عند الكاتب قناعة راسخة بأن العلامات ليست اعتباطيّة، وأن الإسم هو الصفة الطبيعية للشيء.

ولما كان علينا أن نقرأ كما نكتب، رحنا «نمجّد» الأدب (أن يمجّد المرء أي أن يظهر في الممجَّد ما هو جوهريّ)، فلو كان للكلمات معنى واحد فقط، معنى القاموس، ولو لم تنحلَّ لغة ثانية وتحرّر ثوابت الكلام، لما كان الأدب[1]. لذلك فإن القواعد التي

(١) مالارميه: كتب إلى «فرنسيس فيليغريفين» يقول: «إذا ما تتبعتُ =

تحكم القراءة ليست تلك التي تنظم الحرف، بل هي قواعد التلميح: إنها قواعد ألسنية، وليست قواعد فقهية [٢].

والواقع أن مهمة فقه اللغة تنحصر في تحديد المعنى الحرفي لنص ما، ولكنها لا تملك أية سلطة على المعاني الثانية. بينما تسعى الألسنية بالمقابل، الى فهم إلتباسات الكلام، لا إلى تقليصها، وهي إلى ذلك تسعى الى تأسيسها.

فما عرفه الشعراء منذ زمن بعيد تحت إسم التلميح والإيحاء، شرع الألسني في تقريبه إلى الأذهان، حين أعطى تماوجات المعنى وضعاً علمياً.

شدَّد جاكوبسون على «الإلتباس المؤسَّسي» للرسالة الشعرية (الأدبية)، وهذا يعني ان هذا الإلتباس ليس ناشئاً عن وجهة نظر جمالية تطول حريات التأويل، ولا عن رقابة اخلاقية تحذر من مخاطر هذا الإلتباس، ولكن ذلك يعود الى إمكان صياغتها في عبارات مرمَّزة: فاللغة الرمزية التي تنتسب إليها الأعمال الأدبية، لغة بصيغة الجمع بسبب طبيعتها البنائية، والتي انشأت نظام رموزها الخاص،

= آراءك أخلص الى انك تعزو امتياز الخلق الذي للشاعر الى النقص الذي يعتري الآلة الواجب استعمالها: إن لغةً يفترض ان تكون وافية لتعبّر عن فكرة، تلغي دور الأديب، الذي قد يُدعى حينذاك سيد كل العالم». (ذكره جان بيار ريشار، العالم المتخيّل في كتابات مالارميه، لوسوي ١٩٦١).

بحيث ان كل كلام مقرون بنظام الرموز هذا له معان متعددة.

على أن هذا التنظيم لصيقٌ بـاللغـة، في معنـاهـا الحصري، فهـي (اللغة) تتضمّـن الكثير مـن الشكـوك التي شرع الألسني في إيضـاح مكوّناتها إلا ان إلتباسات الكلام العملي ليست بذات أهميّة إذا ما قارناها بالتباسات الكلام الأدبي. فالإلتبـاسـات الأولى قـابلـة لأن تُختصر نظراً للوضع الذي تظهر فيه: ثمة شيء خارج عن نطاق الجملة الأكثر التباساً أكان سياقاً أم حركة، أم ذكرى، يدلنا على كيفية فهم هذه الجملة، إذا اردنا الإستعانة عملياً بالمعلومة التي حملتها لنا: إنه الإحتمال الذي يجعل المعنى واضحاً.

بيد أن هذا الوضع لن ينطبق على العمل الأدبي: فنحن نرى هذا الأخير بعيداً عن الإحتمال، وهذا ما يعين ربما على تحديده تحديداً أفضل: إذ لا تحدّد مناسبة ما هذا العمل الأدبي ولا تحيط به أو تعيّنه ولا تقوده بالتالي. ولا حياة عملية لتملي علينا المعنى الواجب نهبه إياه، فللعمل الأدبي شيء استشهاديّ، فيه يكون الإلتباس أكثر نقاء: وعلى الرغم من كونه مسهباً، يمتلك بعضاً من الإقتضاب الدلفي، إذ يتضمّن كلاماً مناسباً لنظام رموز أوّل، ولكنه (العمل الأدبي) يظل منفتحاً على معانٍ كثيرة على أن تبقى هذه العبارات خارج كل وضع أو مناسبة إلا مناسبة الإلتباس ذاتها: فالعمل الأدبي هو في وضع نبويّ دائم.

ومن المؤكد إنني حين أضيف وضعي الى قراءتي للنص، اختصر

التباسَةُ (وهذا ما يحدث عادة): ولكن هذا الوضع المتغيّر هو الذي يكوّن العمل الأدبي، دون ان يعيد اكتشافه، ويستحيل على العمل الأدبي أن يعترض على المعنى الذي أهبه إياه في لحظة أخضع لضرورات النظام الرمزي الذي يؤسّسُه (العمل الأدبي) أي لحظة أقبل بإدراج قراءتي في حيّز الرموز. ولكن لا يسع هذه القراءة ان تصادق على هذا المعنى، إذ ان نظام الرموز الثاني للعمل الأدبي تحديديٌّ وليس تقادمياً: فهو (نظام الرموز الثاني) يرسم احجام المعنى، لا خطوطاً، ويؤسّس إلتباسات لا معنى واحداً.

ولما كان على العمل الأدبي ان يخرج على كل وضع أو مناسبة دعي بالتالي إلى أن يرتاد: يتحوّل العمل الأدبي بنظر من يكتبه او يقرأه إلى سؤال يطرحه على الكلام الذي يحسس هذا القارىء بأعماقهِ ويلامس حدوده، حتى عُدّ العمل الأدبي منظماً لبحث عظيم وغير متوقف عن الكلمات.

فالكل يرى لزاماً أن يبقى الرمز خاصةً من خصائص الخيال فحسب. بيد أن للرمز وظيفة نقدية: يكون الكلام ذاتهُ موضوع نقده، حتى يبدو ممكناً أن نضيف الى نقد المنطق الذي أورثتنا إياه الفلسفة نقداً للكلام، يكون الأدب ذاته.

والحال هذه، إذا كان العمل الأدبي يتضمَّن، بسبب بنيته معنىً متعدّداً، يسمح بتواجد خطابين مختلفين: إذ يمكننا من جهة ان نعيّن كل المعاني التي يغطّيها العمل الأدبي، أو أن نحدد المعنى الفارغ الذي

يدعمها كلها، كما يمكننا من جهة أخرى ان نعيّن معنًى واحداً من هذه المعاني، ويجب ألا يلتبس علينا الخطابان، إذ لا يسعيان إلى الغاية ذاتها ولا إلى النتائج ذاتها. ويمكننا أن نفترض تسمية هذا الخطاب العام الذي يهدف الى إظهار تعدّدية معاني العمل الأدبي، بعلم الأدب (أو الكتابة)، كما يسعنا ان نسمي الخطاب الآخر، الذي اضطلع بشكل منفتح بمهمّة إعطاء معنى خاص للعمل الأدبي، بالنقد الأدبي.

غير أن هذا التمييز ليس كافياً، فلما كان إعطاء المعنى يتمُّ خطياً أو تقديرياً، بصورة صامتة وَجُبَ ان نفصل «قراءة» العمل الأدبي عن «نقده»: فالأولى تتمُّ مباشرة، بينما يتوسَّط النقد كلامٌ وسيطٌ هو كتابة النقد ذاته، علم، ونقد، وقراءة تلك هي كلمات ثلاث وجب ان نركن إليها لننسج حول العمل الأدبي هالة كلامه.

علم الأدب

إننا نملك تأريخاً للأدب، لا علمَ أدب. لم يسعنا بعدُ ان نعترف ملء الإعتراف بطبيعة الموضوع الأدبي، وهو موضوع مكتوب. وحالما يقبل النقاد باعتبار العمل الأدبي مكوناً من كتابة (شرط ان يعوا عواقب ذلك) فإن علماً للأدب يمكن ان ينشأ. ولن تكون غاية هذا العلم أن تفرض على العمل الأدبي معنى، عبره تستبعد كل المعاني الأخرى: فهو بذلك يعرّض نفسه للخطر (كما حاله اليوم). الى ذلك لن يكون هذا العلم علمَ المضامين (تلك التي يعتمدها علم التأريخ الأكثر رصانة) بل علم شروط المضمون، أيّ علم الأشكال: فما يهمُّه هو

تنويعات المعاني المقترنة بعضها بالبعض الآخر، في الأعمال الأدبية، ولن يسع هذا العلم أيضاً أن يؤوّل الرموز، بل سيكتفي بتسجيل تعدّدها. خلاصة القول لن يكون موضوع هذا العلم معاني العمل الأدبي الملآنة، بل على العكس من ذلك، المعنى الفارغ الذي يحوي كل المعاني.

وسيكون نموذج هذا العلم ألسنياً. فلما كان مستحيلاً ان يضبط الألسني كل جمل لغة من اللغات، رأى أن يقبل بإقامة نموذج وصفي إفتراضي، يمكنه عبره من شرح كيفية اقتران الجمل اللانهائية بلغة ما [1].

وأيّاً تكن التصويبات التي قد نلجأ إليها لتصحيح مسار هذا المنهج، لن يكون سبباً كافياً للإمتناع عن تطبيق هكذا منهج على الأعمال الأدبية وهي ذاتها تشابه أعداداً هائلة من « الجُمل »، المشتقة من اللغة العامة للرموز، عبر عدد معيّن من التحويلات المنتظمة، أو بشكل آخر عبر منطق دالّ وجب وصفه. بإمكان الألسنية ان تهب الأدب هذا النموذج المولّد الذي هو مبدأ كل علم، كونه يتطلب دوماً أن تتهيّأ له بعض القواعد لتفسير بعض النتائج.

لن يكون، إذن، موضوع الأدب أو هدفه، التساؤل عما يجعل هذا المعنى مقبولاً أو لا، ولا التساؤل عن السبب في كونه هكذا (فهذا شأن المؤرخ) بل التساؤل عما يجعل هذا المعنى مهيّأ للقبول، دون ان

---

(١) أنوّه، هنا، بأعمال ن. شومسكي واقتراحات القواعد التحويلية.

يستند في تعليله الى القواعد الفقهية للحرف، بل تبعاً لقواعد الرمز الألسنية. فنحن نتمثل في ذلك مهمّة الألسنية الحديثة التي تتحدَّد في وصف « نحوية » الجمل، لا دلالتها، في حين ارتقى تعبير هذه المهمة الألسنية إلى مصاف علم الخطاب.

ويجهد الألسني، وفي السياق ذاتـه، ان يصـف مقبـوليّـة الأعمال الأدبية لا معناها. ولـن يصنّـف هـذا الأخير مجموع المعـاني الممكنـة باعتبارها نسقاً ثابتاً، بل آثاراً لتخطيط هائل « فاعل » (فهـو الذي يسمح بصياغة الأعمال الأدبية)، اتسع نطاقه حتى صار صلة الوصل بين الكاتب والمجتمع. وأرى ما طرحه « هامبولت » و« شومسكي » في أن للإنسان ملكة « كلام » سبباً يدفعني الى الإعتقاد بوجود « ملكة للأدب » عند الإنسان تكون بمثابة طاقة كلامية، لا علاقة لها البتة « بالعبقرية » إذ تنتظمها قواعد مكدَّسة تتجاوز الكاتب ذاته، ولا تحكمها الإيحاءات أو الارادات الشخصية مطلقاً. وليست هذه القواعد صوراً ولا أفكاراً أو أبياتاً تهمس بها ربّة الشعر في سمع الشاعر أو الكاتب، بل إنها منطق الرموز العظيم انها الاشكال الضخمة الفارغة التي تسمح بصياغة الكلام وإدارته.

نتصوَّر الآن ما يمكن أن يكلفه هذا العلم من تضحيات تطول ما أحببنا أو ما ظننَّا حبَّه في الأدب، هو ما عنينا به أكثر ما عنينا « الكاتب »، ومع ذلك، كيف يمكن لهذا القلم ان يتحدَّث عن « كاتب » ما؟ إذ لا يسع علم الأدب إلا أن يُنسب إليه العمل الأدبي، على الرغم

من كون الأسطورة وقّعت عليه وطبعته بسمتها، بينما لا توقيع للأسطورة[1].

إلى ذلك، نميل اليوم الى الاعتقاد بإمكان الكاتب ان يدّعي معنى لعمله الأدبي وأن يعتبر بلسانه هذا المعنى شرعياً. من هنا يبدو الإستجواب الذي يتوجّه به النقد نحو الكاتب الميْت ـ يتناول فيه آثار مقاصده، حتى يوفّر هذا الكاتبُ ذاتهُ مدلول عمله الأدبي ـ إستجواباً غير منطقي: إذ يرغب هذا النقد رغبة ملحّة في ان يجعل الكاتب الميت يتكلّم او تتكلم بدائله، زمنه، النوع الأدبي، معجم عمله الأدبي، اي كل «مُعاصر» المؤلّف، المالك لحق الكاتب الماضي، في خلقه الأدبي. والأدهى من ذلك إلحاح النقد القديم هذا في ان ننتظر موت الكاتب حتى يصحّ أن نعالجه «بموضوعية»، وهذا أغرب انقلاب في التقييم: فلحظة يصير العمل الأدبي أسطورياً تصحّ معالجته واعتباره حدثاً حقيقياً.

على ان للموت أهمية أخرى: يجعل توقيع الكاتب وهمياً ويحوّل العمل الأدبي إلى أسطورة: إن حقيقة الحكايا تسعى عبثاً للكشف عن حقيقة الرموز[2].

---

(١) «الأسطورة» كلام يبدو دون مرسلٍ حقيقيّ يضطلع بمهمة إنشاء المحتوى ويعلن مسؤوليته عن المعنى المُلغز».
(ل. سيباغ، «الأسطورة: نظام رموز ورسالة» الأزمنة الحديثة ـ آذار ١٩٦٥).

(٢) «إنَّ ما يُكوّن حُكْماً حَوْل أسبقيّة الفرد أصوب من حُكْم المعاصرين، =

تدرك عامة الناس تماماً: اننا لن نقصد المسرح لنشاهد «عملاً مسرحياً لشكسبير»، بقدر ما نقصده لحضور «شيء من شكسبير» كما الحال حين يقصد بعضهم حضور فيلم من أفلام مغامرات الغرب الأميركي وكأننا في ذلك نقتطع فترة من أسبوعنا، لنغتذي قليلاً من مادة أسطورة عظيمة. فنحن لا نقصد المسرح لحضور «فيدر»، ولكن لنعاين «بيرما في مسرحية فيدر»، كأنما نقرأ سوفوكل وفرويد وهولدرلن وكيركيغارد في مسرحيتيْ أوديب وأنتيغون. ولحن في ذلك لم نبرح الحقيقة، إذ نرفض أن يمسك الموت بصميم الأمور، فنحرّر العمل الأدبي من القصد، حتى نستعيد الهزة الأسطورية التي للمعاني. فحين يمحو الموت توقيع الكاتب يؤسّس هذا الأخير حقيقة العمل الأدبي التي ليست سوى لغز. ولا شك أن العمل الأدبي «المتمدّن» لا يمكن أن يعالجه النقد باعتباره أسطورة بالمعنى الإثني للكلمة. بيد ان الإختلاف الأهم لا يكمن في توقيع الرسالة بقدر ما يكمن في مادتها، ولما كانت أعمالنا الأدبية مكتوبة، فرضت علينا إكراهات المعنى، التي لا تسع الأسطورة الشفوية معرفتها: ثمة ميثولوجيا للكتابة تنتظرنا، ولن يكون موضوع هذه الميثولوجيا، الأعمال الأدبية المجدّدة، أي تلك المدرجة في قضيّة تحديد يكون شخص (الكاتب) أساسها، بل سيكون موضوعها الأعمال الأدبية التي اجتازتها الكتابة الأسطورية

= كامِنٌ في الموت. ولا ينمو المرء على مزاجه إلاّ بعد موته..» (ف - كافكا، استعدادات لزفاف في الريف، غاليمار، ١٩٥٧، ص. ٣٦٦).

حيث الإنسانية تجرّب دلالاتها أي رغائبها.

وصار لزاماً، أن يقبل النقد الحديث باعادة توزيع مواضيع العلم الأدبي، وليس المؤلّف والعمل الأدبي سوى نقطتيْ انطلاق لتحليل يكون الكلام افقاً لهُ: إذ يستحيل ان يكون علم لدانته أو علم لشكسبير، علم يتناول بالتحليل الخطاب المعنيّ فحسب! وسيكون لهذا العلم ميدانان بحسب العلامات التي يعالجها، فيتناول الأوّل العلامات الأدنى من الجملة، كالصور الشعرية القديمة، وظواهر التضمين و «الشواذات الدلالية» وباختصار فقد يتناول كلّ سمات الكلام الأدبي في مجموعة، الخ. بينما يتناول الميدان الآخر العلامات الأكبر من الجملة كأجزاء الخطاب من حيث يمكن إستقراء بنية للنص، للرسالة الشعرية، وللنص الإستدلالي [1].

بيد أن وحدات الخطاب الصغيرة والكبيرة تحكمها علاقة تكامل (كعلاقة الفونيمات بالكلمات وعلاقة الكلمات بالجملة). ولكنها تتآلف في مستويات من الوصف مستقلّة، ولا شك أن هذه الرؤية الجديدة للنص الأدبي، ستوفّر له تحليلات أكيدة وموثوقاً بها، ومن الحتميّ أن تبقي هذه التحليلات رواسب ضخمة في منجى منها، بحيث تطابق هذه الرواسب ما ندعوه نحن اليوم، بالجوهريّ في العمل الأدبي

---

(١) إن التحليل البنيانيّ يفسح في المجال حالياً لأبحاث تمهيديّة، تجري بشكل خاص في مركز دراسات الاتصالات العامة في المدرسة التطبيقية للدراسات العليا، انطلاقاً من أعمال ڤ پروب و ك ـ ليڤي ـ شتراوس.

(العبقرية الشخصيّة، الفن، الإنسانية) إلا إذا أعدنا الإهتمام وتعشّقنا من جديد حقيقة الأساطير.

على أن الموضوعيّة التي يتطلّبها هذا العلم الجديد لن تتناولَ العمل الأدبيّ المباشر (الذي ينشأ عن التاريخ الأدبي أو عن الفقه اللغوي)، بل معقولية هذا العمل الأدبي. وكما أسَّس فقه اللغة موضوعية جديدة للمعنى الصوتي، دون ان يهمل التحقيقات التجريبية لعلم الأصوات، أنشأ الرمز موضوعيّته الخاصة، مختلفة عن تلك الضرورية لإقامة الحرف، إذ يوفّر الموضوع إكراهات (أو ضوابط) المادّة، ولا يوفر البتة أصول الدلالة: وليست قواعد العمل الأدبي متمثّلة في الإصطلاح التعبيري الذي كُتب به، إذ تتعلّق موضوعيّة العلم الجديد بهذه القواعد الثانية، دون القواعد الأولى. ولن يهم علم الأدب بعدئذ ان يعالج مسألة وجود العمل الأدبي بحد ذاته، بل مسألة أن يكون العمل الأدبي مفهوماً وأن يستمرّ في ذلك: حتى يصير «المعقول» مصدر «موضوعيته».

صار لزاماً، إذن، ان نقول وداعاً للفكرة التي تدَّعي قدرة علم الأدب أن يُعلمنا عن المعنى الواجب إلصاقه بالعمل الأدبي: ولن يسع هذا العلم أن يهب ولا أن يجد أيَّ معنى، بل قد يتوجَّب عليه أن يصف المنطق الذي من خلاله تآلفت واقترنت المعاني بشكل يمكن أن «يقبل به» منطق البشر الرمزي، أبداً كما يقبل «الشعور الألسني» الفرنسي جُمَل اللغة الفرنسية.

ولكن يبقى علينا أن نجتاز درباً طويلة قبل أن نتمكّن من إنشاء ألسنية تُعنى بالخطاب، أي علم أدب، كفـؤ ملائم لطبيعة موضوعه الفعليّة.

فلو رغبت الألسنية مساعدتنا، قد تدرك عجزها عن حلّ كل المسائل التي تطرحها إزاءها هذه المواضيع الجديدة أي أجزاء الخطاب والمعاني الثنائية. ومن الواجب ان تلجأ إلى التاريخ، الذي يعينها على تحديد المدة (غالباً ما تكون كبيرة) التي تستغرقها أنظمة الرموز الثانية (كنظام الرموز البلاغي) ومدة الانتروبولوجيا، التي تسمح بوصف منطق الدالات العام، وذلك من خلال المقارنات والتكاملات المتتالية.

النقد

ليس النقد هو العلمَ بحد ذاته، فهذا يعالج المعاني، بينما ذاك يصوغ بعضاً منها. ويحتلُّ النقد، كما ألمحنا، مكاناً وسيطاً بين العلم والقراءة، إذ يهب لغـة للكلام المحـض الذي يُقـرأ، كما يهب كلامـاً للغـة الأسطورية التي بها صيغ العمل الأدبي، وإيّاها يعالج هذا العلم.

إلى ذلك فالعلاقة التي تحكم النقد بالعمل الأدبي، هي بمثابة علاقة المعنى بالشكل، ولا يسع النقد أن يدَّعي «ترجمة» العمل الأدبي الى صيغة أوضح، إذ لا صياغة أوضح من العمل الأدبي ذاته. فما يمكنه هو أن يقرن معنى من معاني النص. محوّراً إياه، بالشكل الذي هو العمل الأدبي. وهو إذا قرأ «فيدر» لن ينحصر دوره في تبيان أهمية فيدر (غالباً ما يؤدّي فقهاء اللغة هذه المهمّة) بقدر ما يسعى إلى

إدراك شبكة المعاني التي اتخذت مكانها في العمل الأدبي، بناءً على بعض المقتضيات المنطقية (والتي سنعود إليها لاحقاً).

ولا غرابة في أن يضاعف الناقد المعاني، فيطفي على سطح الكلام الأول، كلاماً ثانياً، أي ترابطاً منطقياً للعلامات، ونرانا هنا، إزاء نوع من التشويه: فمن جهة يستحيل ان يكون العمل الأدبي إنعكاساً محضاً (فليس العمل الأدبي شيئاً مرئياً مثال تفاحة أو علبة)، إذ التشويه ذاته ليس إلا تحويلاً «مراقباً». ويخضع ذلك كله الى إكراهات عينيّة: فما «يعكسه» العمل الأدبي عليه ان يحوّله «بكامله»، ولن يسعه ان يحوّل إلا تبعاً لبعض القوانين، كما عليه أن يحوّل في الإتجاه نفسه. تلك هي إكراهات النقد الثلاثة.

لا يسع الناقد أن يقول «أيَّ شيء» واعتباطاً [1] فما يراقب كلامه ليس الخوف الأخلاقي من أن «يهذي»، لأنه يترك لغيره ان يبتَّ بشكل حاسم بمسألة التعقل وعدمه، في عصر أعاد طرح الإرتباط بينهما [2] والحق في «الهذيان» اكتسبه الأدب منذ «لوتريامون». وهذا ما يدفع النقد بدوره إلى أن يلج حلقة الهذيان بناءً على بعض المسوّغات الشعرية، وإن لم يسْعَ إلى إعلانها، وأخيراً لأن هذيانات

---

(١) التهمة التي أطلقها ر - بيكار ضد النقد الحديث.

(٢) أيجب التنويه بأن للجنون تأريخاً - وأن هذا التاريخ لم ينتهِ بعد؟
(ميشال فوكو، جنون وجهل وتاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، بلون، ١٩٦١).

اليوم يمكن أن تكون حقائق الغد: ألم يكن «تين» هاذياً بنظر «بوالو»؟

إذا كان على الناقد أن يقول شيئاً (ولا أي شيء اعتباطاً) فلأنه يولي الكلام (كلامَهُ وكلام المؤلف) وظيفة دالَّة حتى تقود بالتالي، الإكراهاتُ الشكليةُ للمعنى، هذا التشويه الذي يسم العمل الأدبي بمسمه: إذْ لا يسع المرء أن يصوغ معنىً كيفما كان (وإذا ما شككتَ بالأمر، حاوِلْ): والحال أن مرسوم النقد ليس معنى العمل الأدبي، إنما معنى ما يتحدث عنه العمل الأدبي هذا.

فالإكراهُ الأول هو أن يعتبر الناقد كلَّ شيء دالاً في العمل الأدبي المعنيّ: إذ لا نحوَ قابلٌ للوصف وصفاً دقيقاً إذا عجزت «كل» الجمل عن أن يفسِّر بعضها البعض الآخر في سياق هذا العمل الأدبي.

إلى ذلك يعتبر نظام المعاني غير مكتمل، إذا ما عجزت كل الكلامات عن أن تتخذ لها مكاناً معقولياً: فمجرّد أن تزاد سمة، يختلّ الوصف على ان قاعدة الشمولية التي يعرفها الألسنيون معرفة تامة، تتخذ بُعداً مغايراً للذي يتخذه نوع المراقبة الإحصائية مما يسعى النقاد أن يجعلوه أداةً إجبارية للنقد.

فذلك، بنظري، رأي مهووسٌ ناشيء عن اتّباع ما يدَّعون انه نموذج العلوم الفيزيائية، ولا يمكن معه للناقد ان يتناول في نقده العمل الأدبي إلا عناصره المتواترة والمتكرِّرة فيه، وعلى ذلك يُساق هذا الرأي إلى «تعميمات متعسِّفة»، وإلى «تقديرات إستقرائية شاذة»،

فاستوجب بذلك أن يرد عليه النقاد الحديثون: « لا يسعك ان تدعو بعض المواقف التي نجدها مبثوثة في مسرحيتين أو ثلاث من مسرحيات راسين.

ويجدر التذكير، مرة أخرى[1] أن المعنى، بنيانياً، لا يتولّد مطلقاً من التكرار بل من الإختلاف بحيث ان عبارة نادرة، حالما يلتقطها نسق من الإستثناءات والعلاقات، تدلّ دلالة معادلة لتلك العبارة المتواترة. إن لإكتشاف الوحدات الدلالية أهمية، لذا أولت الألسنية جزءاً من اهتمامها بهذه المسألة، وذلك يسهم في إيضاح الإعلام، لا الدلالة.

فمن وجهة نظر نقدية، لن تؤدّي هذه المنهجيَّة إلاًّ إلى طريق مسدود. إذ منذ اللحظة التي أحددّ فيها أهمية الترقيم أو درجة اليقين التي تحملها سمة من السمات، عبر عدد مصادفاته يتحتم عليّ أن أحددّ بصورة حتميّة هذا العدد:

فانطلاقاً من كم مسرحية يحق لي أن « أعمّم » وضعاً راسينياً؟ أمن خمس، أو ست او عشر مسرحيات؟ وهل يجدر بي أن أتجاوز المعدّل لكي تستحق السمة ان تذكر أو لكي يظهر المعنى؟ وما أفعل بالعبارات النادرة؟ أتخلص منها مدّعياً بأنها « استثناءات » أو « انحرافات »؟

---

(١) انظر رولان بارث، « حول عملين لكلود ليفي - شتراوس: علم اجتماع، وعلم الإجتماع - المنطق » (معلومات حول العلوم الإجتماعية، اونيسكو، ت١ ١٩٦٢).

تلك سخافات، شاء علم الدلالة ان يتجنبها. ولا يشير مجرّد «التعميم» مطلقاً إلى عملية عددية (كأن يستدل من خلال عدد مصادفاته إلى حقيقة سمة من السمات بل الى عملية نوعية (كأن يدخل الناقد كل عبارة، حتى النادر منها، في جماع عام من العلاقات).

فالثابت أن الصورة وحدها، لا تصنع المتخيَّل، انما لا نستطيع أن نصف هذا المتخيَّل دون الإستعانة بهذه الصورة الأكثر عطوبةً وتوحّداً. على أن «التعميمات» التي يطلقها الكلام النقدي تُعزى إلى امتداد العلاقات التي يسهم فيها الترقيم الى حد ما، ولا تُعزى مطلقاً إلى عدد المصادفات المادية لهذا الترقيم؛ إذ لا يمكن لعبارة واحدة أن تتشكّل إلا مرة واحدة في العمل الأدبي كله، وهي الى ذلك تُتمّ تشكّلها بتأثير عدد من التحويلات التي تحدّد بدقة الحدث البنياني، الموجود «أينما كان» «دائماً».

غير أن لهذه التحويلات ايضاً إكراهاتها: انها إكراهات المنطق الرمزي. فبعضهم يعارض «هذيان» النقد الحديث بالقواعد الأساسية للفكر العلمي أو بشكل أبسط للفكر المنطوق»: إنه لأمر سخيف فثمة منطق يحكم الدالّ.

والأكيد أننا لا نعرفه تمامَ المعرفة، وليس من السهل ان ندرك أية «معرفة» يكون هذا المنطق موضوعاً لها؛ ولكن، على الأقل يمكننا ان نتقرَّب، عبر التجريب، من فهمه، كما هي الحال مع علم النفس والبنيانية: وندرك، أقله، أن لا يسعنا الحديث عن الرموز عفوَ

الخاطر؛ إلى ذلك، فنحن نمتلك بعض النماذج التي تسمح لنا بتفسير عبر اية ملولبات تنتظم سلاسلُ الرموز. وعلى هذه النماذج أن تقينا من الدهشة، تلك الدهشة المدهشة، التي أظهرها النقد القديم، ساعة يبيِّن التقاربَ بين الإختناق والسم وبين الجليد والنار. ولم يتوانَ علم النفس وعلم البلاغة سوية عن إعلان أشكال التحويل هذه انها مثلاً: الإبدال المسمى (تشبيهاً) الحذف (التضمني)، التكثيف (الجناس)، التنقيل (الكناية)، الإنكار (قلب المعنى أو العكس).

على أنّ ما يسعى الناقد إليه هو التحويلات المنتظمة غير الصدفوية، والتي تطول سلاسل أكثر امتداداً (العصفور، الطيران، الزهرة، الأسهم النارية، المروحة، الفراشة، الراقصة،). عند مالارميه، والتي تسمح بإقامة إرتباطات بعيدة وشرعية في الآن ذاته (النهر الكبير الساكن والشجرة الخريفية) بحيث تخترقها وحدة أكثر اتساعاً، متجنّبة القراءة «الهاذية». ولا يظنٌ المرء أن هذه الإرتباطات سهلة، إذ ليست أسهل من ارتباطات الشعر ذاته.

الكتابُ عالَمٌ. فقد يعاني الناقد إزاء الكتاب من شروط الكلام ذاتها التي يعاني منها الكاتب إزاء العالم. ذلك هو الإكراه الثالث الذي يفرضه النقد. إذ أن التشويه الذي به يطبع الناقد موضوعه، كما الكاتب عمله، يفترض ان يكون موجّهاً: على هذا التشويه أن يسير في الإتجاه ذاته. ولكن أي اتجاه؟ أهو اتجاه «الذاتية» التي طالما وصموا بها النقد الحديث؟ ونفهم عادة «بالنقد الذاتي» الخطاب الذي تصرَّفت فيه «ذاتُ» الناقد بملء رصانتها، دون أن تقيم أي اعتبار

للمــوضــوع، والذي يفترضــون أنــه اقتصر على التعبير الفــوضــوي والثرثار عن العواطف الفردية.

ويسعنا أن نجيب عن هذا الإدّعاء، بـأنّ « ذاتيـةً منظمـةً »، أي مثقفة (ناشئة عن الثقافة)، خاضعةً لإكراهات عظيمة، هي الأخرى ناشئة عن رموز العمــل الادبي، لها حـظ أوفـر في تقصّـي الموضـوع الأدبي، من موضوعية غير مثقفة متعامية على ذاتها، محتمية وراء الحرف كاحتمائها وراء طبيعة بحد ذاتها. ولكن ليس هذا هو المعنيَّ بالقول: فالنقد ليس العلـمَ وليس بمعارضة الموضوع بالذات، بل بماله من مواصفات.

ويعتقد بعضهم، بأن النقد يواجه موضوعـاً ليس هـو بـالعمـل الأدبي، بل كلامه الخاص. على ذلك كيف يمكن أن تكون العلاقة بين ناقد وكلام؟ وجب إذن أن نبحث مـن هــذه الزاويـة، في تحديـد « ذاتية » الناقد.

إن النقد الكلاسيكي نشأ على قناعة ساذجة، مؤدّاهـا أن الذات « ملءٌ »، وأن العلاقات القائمة بين الذات والكلام هي ذاتها علاقات المضمون بالتعبير. ويبدو أن لجوء الناقد إلى الخطاب الرمزي قد يؤدي إلى قناعة معاكسة: فالذات ليست إمتلاءً فردياً يحق لنا أو لا يحق أن نخليه من الكلام (بحسب « نوع » الأدب الذي نختاره)، ولكنها على العكس من ذلك، فراغٌ ينسج الكاتب حولَهُ كلاماً متحوّلاً إلى ما لانهاية (كلاماً مدرجـاً في سلسلـة مـن التحـولات) حتى أن كـلّ

كتابة لا تكذب، تعيِّن، لا الصفات الداخلية للذات، وإنما غيابه[1].

ليس الكلامُ محمولَ الذات (أو مسنداً إلى الذات)، غير القابل أن يعبّر عنه، إنه الذات[2] ويبدو لي (وأظن بأني لستُ الوحيد من يعتقد هذا الرأي) أن هذا التصوّر هو ما يحدِّد الأدب تحديداً دقيقاً: فإذا كان شأن الأدب مقتصراً على التعبير عن ذوات[3] وعن مواضيع ممتلئة سواء بسواء، وعبر «صُوَر»، ما يكون نفع الأدب إذن؟ وقد يكفي اي خطاب، مهما تدنَّت قيمته، هذه المؤونة.

فما يهمُّ الرمز، هو ضرورة أن يعيِّن «لا شيء الـ «أنا»، الذي أنا هو. والناقد حين يضيف كلامه الى كلام المؤلِّف لا «يشوِّه» الموضوع حتى يمكن له ان يعبِّر به عن ذاته، ولا يسعى أن يجعله محولَ شخصه، بل يعيد صياغته مرة أخرى، معتبراً إياه علامةً منفصلةً ومتنوِّعة هي علامة الأعمال الأدبية ذاتها: على أن تكون الرسالة التي تحملها هذه الأعمالُ نتاجَ إلتباس الذات والكلام معاً، ولن تكون الذاتية كما وصفناها آنفاً، حتى يقول النقد والأدب على الدوام: إنني الأدب، فيقولان وبأصواتها المتآلفة، أن الأدب لن يعلن إلا غياب الذات.

والثابت أن النقد قراءة عميقة جانبية إذ يكتشف في العمل الأدبي

---

(١) نتعرَّف هنا على صدى مشوَّه لتعليم الدكتور لاكان، في حلقته الدراسية في المدرسة التطبيقية للدراسات العليا.

(٢) «ليس من ذاتيّ إلاَّ غير المعبَّر عنه». يقول..

(٣) جمع ذات.

كتابة لا تكذب، تعيِّن، لا الصفات الداخلية للذات، وإنما غيابه[1].

ليس الكلامُ محمولَ الذات (أو مسنداً إلى الذات)، غير القابل أن يعبّر عنه، إنه الذات[2] ويبدو لي (وأظن بأني لستُ الوحيد من يعتقد هذا الرأي) أن هذا التصوّر هو ما يحدِّد الأدب تحديداً دقيقاً: فإذا كان شأن الأدب مقتصراً على التعبير عن ذوات[3] وعن مواضيع ممتلئة سواء بسواء، وعبر «صُوَر»، ما يكون نفع الأدب إذن؟ وقد يكفي اي خطاب، مهما تدنَّت قيمته، هذه المؤونة.

فما يهمُّ الرمز، هو ضرورة أن يعيِّن «لا شيء الـ «أنا»، الذي أنا هو. والناقد حين يضيف كلامه الى كلام المؤلِّف لا «يشوّه» الموضوع حتى يمكن له ان يعبِّر به عن ذاته، ولا يسعى أن يجعله محمولَ شخصه، بل يعيد صياغته مرة أخرى، معتبراً إياه علامةً منفصلةً ومتنوّعة هي علامة الأعمال الأدبية ذاتها: على أن تكون الرسالة التي تحملها هذه الأعمالُ نتاجَ إلتباس الذات والكلام معاً، ولن تكون الذاتية كما وصفناها آنفاً، حتى يقول النقد والأدب على الدوام: إنني الأدب، فيقولان وبأصواتها المتآلفة، أن الأدب لن يعلن إلا غياب الذات.

والثابت أن النقد قراءة عميقة جانبية إذ يكتشف في العمل الأدبي

---

(١) نتعرّف هنا على صدى مشوّه لتعليم الدكتور لاكان، في حلقته الدراسية في المدرسة التطبيقية للدراسات العليا.

(٢) «ليس من ذاتيّ إلاّ غير المعبَّر عنه». يقول..

(٣) جمع ذات.

على أن مقياسَ الخطاب النقدي هو إحكامُهُ. وكما في الموسيقى، لا يكفي ان تكون العلامة الموسيقية صحيحة لكي تصير حقيقةً، إذ تتعلق حقيقة الغناء بمدى إحكامه (أو دقته) لأن الإحكامَ هذا، يكوِّنُهُ تساوقُ النغم او انسجامه. كذلك في النقد، فحتى يكون هذا الأخير حقيقياً، على الناقد ان يكون محكماً وأن يحاول إعادة صياغة الشروط الرمزية للعمل الأدبي، تلك الشروط التي لم يسعه أن «يحترمها»، عبر كلامه الخاص وبحسب «إخراج روحي صحيح»[1].

والواقع أن لتجنّب الرمز طريقتين: فالطريقة الأولى أكثر تنشيطاً: تعمد الى نفي الرمز، وتُرجع كلَّ ما للعمل الأدبي من جانبيةٍ دالةٍ الى سطحيّات رسالةٍ مزيّفة أو تغلق هذا الرمز في استحالة ادّعاء حتميّ. وبالمقابل تسعى الطريقة الثانية الى تأويل الرمز علمياً: فهي تعلن من جهة أن العمل الأدبي خاضع لحل الرموز (وهذا ما يجعل النقّاد يصنفونه بالرمزيّ). وتسوق، من جهة أخرى، هذا التحليل عبر كلام أُنيط به ان يوقف المجاز اللانهائي الذي يولّده العمل الأدبي، حتى يمتلك، بتوقيفه هذا، «حقيقة» العمل الأدبي ذاته: على هذا النموذج هي الأعمال النقدية ذات القصد العلمي (الأعمال النقدية الإجتماعية أو التحليلية ـ النفسية). على أن التباين الإعتباطي في الكلامين، كلام العمل الأدبي وكلام النقد، هو الذي يفوّت عليهما الرمز: فإن تعمد فئة من النقّاد الى اختزال الرمز، أمر يعادلُ بمغالاتِهِ تصرّف فئة أخرى، لا ترغب إلا في رؤية الحرف.

(١) مالارميه، مقدّمة لـ «ضربة زهرٍ لن تنفي الصدفة» (الاعمال الكاملة).

على الرمز أن ينطلق بحثاً عن الرمز، وعلى اللغة ان تحكي بملء صوتها لغةً أخرى: بذلك فقط يمكن للنقد أن يحترم حرفية العمل الأدبي. وليست هذه المداورة التي تعيد النقد الى الأدب عبثيةً: لأنها تسمح بالكفاح ضد تهديد ثنائي: أن يتحدث المرء عن عمل أدبي يعرّضه في الواقع لأن يسقط في كلام لا قيمة لهُ، أكان ثرثرة، أم صمتاً، أو كلاماً مجفّفاً يجمّد المدلول الذي يظنّ انه لقيه، عبر رسالة نهائية.

ففي النقد، لا يكون الكلام الدقيق ممكناً، إلاّ إذا تماهت مسؤولية «المؤوّل» إزاء العمل الأدبي، مع مسؤولية الناقد تجاه كلامه الخاص.

على أن النقد يظلّ متجرّداً الى أقصى الحدود، إزاء علم الأدب، حتى وإن حدس في هذا العلم. إذ لا يمكن للنقد أن يتصرَّف بكلام كما بمُلكٍ أو أداة: وهو الذي لا يعرف إلامَ يجب التركيز في الحديث عن علم «الأدب». ولئن حدَّد بعضهم هذا العلم فاعتبروه «عارضاً» محضاً لا «مفسّراً»، فإنه (أي النقد) يظل منفصلاً عن هذا المفهوم. فما يعرضه هو الكلام ذاته، لا موضوع الكلام. بيد أن هذه المسافة لن تكون خاسرة كلياً، إذا ما سمحت للنقد بأن ينمّي ما فات العلم وما يمكن أن نسميه بكلمة: التهكّم. وليس التهكم إلا هذا السؤال الذي يطرحه الكلام على الكلام [1].

---

(١) بمقدار ما تتقارب العلاقة بين الناقد والراوي (في ما يتعلق بكلامهما =

إلا أن العادة التي اكتسبناها في أن نهب الرمز أفقاً دينياً أو شعرياً تحول دون رؤيتنا التهكمَ في الرمز، وهذه طريقة تضع الكلام موضع التساؤل لما فيه من مبالغات كلامية ظاهرة ومعلنة. ومقابل التهكّم الفولتيري الضعيف الذي هو نتاج نرسيسيّ للغة واثقة بذاتها، يمكن لنا أن نتصور تهكماً آخر، ندعوه زخرفياً، لكونه قد يتلاعب بالأشكال لا بالكائنات، لأنه ينميّ الكلام بدل أن يضيّق عليه [1].

فلماذا يُمنع التهكّم عن النقد؟ إلى ذلك يكاد يكون هذا الكلام التهكمي الكلامَ الجديّ الأوحد الذي تبقى للنقد، طالما لم تكتمل بنية العلم والكلام. تلك حالة النقد اليوم. فالتهكم هو ما أعطي مباشرة

الخاص الذي يعتبر انه موضوع خلق)، يتنافى الفارق الأساسي بين التهكم والسخرية اللذين يطبعان - برأي لوكاتش، رينيه جيرار و ل. غولدمان - الطريقة التي عبرها يتجاوز الروائي وعيَ أبطاله (أنظر ل. غولدمان. «مقدمة لمسائل علم الاجتماع في الرواية» مجلة مؤسسة علم الإجتماع، بروكسيل ١٩٦٣).

ومن غير المفيد القول أن هذا التهكم (أو التهكم - الذاتي) لن يكتشفه أعداء النقد الجديد.

(١) الغنفورية أو المعميات بالمعنى الذي يتجاوز التاريخ، يتضمَّن دائماً عنصراً إنعكاسياً، عبر نبرات تتفاوت كثيراً، انطلاقاً من الخطين ووصولاً الى اللعب البسيط، يمكن للصورة ان تحوي انعكاساً على الكلام، حيث يبرز الجدي.

للنقد: لا يسعى إلى أن يرى الحقيقة، بحسب تعبير كافكا[1]، بل في أن يكونها، بحيث نطلب منه لا: إجعلني أؤمن بما تقول بل أكثر: إجعلني أؤمن بقرارك في أن تقوله.

القراءة

وهمّ أخير نتجنبه: يستحيل على الناقد أن يحلَّ محلَّ القارىء. ومن العبث أن يفيد الناقد من كونه يعبر صوتاً محترماً لقراءة الآخرين، دون أن يكون سوى قارىء فوَّضه قرّاء آخرون التعبير عن مشاعرهم الخاصَّة، للمعرفة الغالية التي اكتسبها، ولقدرتـه على الحكـم، ومـن العبث ألا يتصوَّر حقوق الجماعة على العمل الأدبي. لأننا وإن حدَّدنا الناقد قارئاً يقرأ، فذلك يعني أن هذا القارىء يلقى في دربه وسيطاً خطراً: الكتابة.

أن يكتب المرء يعني أن يشرِّح العـالم (الكتـاب) ويعيـد بنـاءه. ليفكرنَّ المرء بالنهج العميق والبـارع الذي اتبعتـه القـرون الوسطـى والذي به نظمَّت علاقات الكتاب (الكنز القديم) بمن تولّوا مهمة قيادة تلك الهيولى المطلقة (التي احترموها احتراماً مطلقاً) عبر كلام جديد.

أما اليوم فنحن لا نعرف إلاّ المؤرّخ والناقد (وبعدُ يريدوننا أن نعتقد بوجوب المزج بينهما)؛ أقامت القرون الوسطى أربع وظـائـف مميَّزة حول الكتاب، الناسخ (وكان ينسخ دون أن يضيف شيئاً)،

(١) لا يسعُ الكل ان يروا الحقيقة، ولكن بإمكان الكل ان يكونوها..».
(كافكا)

المقمِّش (وكان يقمِّش دون أن يضيف شيئاً من ذاته)، المعلِّق (ولم يكن يتدخل من ذاته في النص المنسوخ إلا ليجعله أكثر معقولية)، وأخيراً الكاتب (وكان يصوغ أفكاره الخاصة مستنداً في ذلك الى سلطات أخرى). إن نظاماً كهذا أقامته القرون الوسطى لغاية وحيدة هي ان يكون «أميناً» للنص القديم، وهو الكتاب الأكثر شهرة وشرعية (أيمكن لنا أن نتصوَّر «إحتراماً» أكبر من الذي كنَّه العصر الوسيط لأرسطو أو بريسيان)؟

ولئن أحدث هذا النظام «تأويلاً» اكتسبه القديم، سارعت الحداثة الى الطعن بصحَّته، بحيث عدّه نقدنا «الموضوعيّ»، «هاذياً» كليّاً.

والواقع أن الرؤية النقدية تبدأ «بالمقمّش» ذاته: إذ ليس ضرورياً أن يضيف المرء الى نص من ذاته حتَّى «يغيِّر شكله»: إذ يكفي ان يذكره يعني أن يجزِّئه: فيتولَّد من ذلك مباشرة معقوليّ جديد ويمكن لهذا المعقولي أن يثير أقل أو أكثر قبولاً.

وليس الناقد شيئاً آخر سوى معلِّق، ولكن يكونه بملئه: إذ أنه من ناحية أولى مرسلٌ، يقود من جديد مادةً ماضيةً (لطالما احتاج المرسلُ إلى هذه المادة: ألم يدنْ راسين [1] بالشيء الكثير «لجورج پوليه»، كما «فيرلين» «لجان بيار ريشار»؟) وهو من ناحية ثانية عاملٌ، إذ يعيد توزيع عناصر العمل الأدبي بحيث يهبه تعقلاً خاصاً، أي مسافة.

---

(١) جورج پوليه: «ملاحظات حول الزمن الراسيني»، (دراسات حول الزمن الإنساني، ١٩٥٠، Plon .ج - پ - ريشار: «تفاهة ڤيرلين». (شعر وعمق - Seuil ١٩٥٥).

ثمة انفصال آخر بين القارىء والناقد: ففي حين نجهل كيف يتحدث قارىء إلى كتاب، نرى الناقد مجبراً على ان يتّخذ «نبرة» على ان تكون هذه النبرة محض تأكيدية.

كما يمكن للناقد ان يشك وأن يتألم، كون مراقبيه لا يتحسّسون بعض نقاط نقده تجاهلاً، مما يجبره على اللجوء الى كتابة ملآنة، أي جازمة.

ويبدو من العبث ان يدّعي المرء محاولة عمل مؤسسيّ يؤسّس كلّ كتابةٍ بناءً على تظاهرات تواضع أو بشك أو حدار. تلك علامات مرمّزة كغيرها: غير انها لا تضمن شيئاً. الكتابة «تعلن»، وهذا ما يحدّد كونها كتابة. ولكن كيف يمكن للنقد ان يكون تساؤليّاً، اختيارياً، أو إرتيابياً دون أن يعتري ذلك سوء نية، لأن النقد كتابة قبل أي شيء، وأن يكتب المرء يعني ان يواجه خطر تعاقب المصوّتات، والمبادرة المحتمة التي تنشأ عن تعارض الحقيقي / المزيف؟

فما تقول عقيدة الكتابة (إذا ما انوجدت) هو التزامٌ لا تأكيد أو اكتفاء: إذ ليس هذا الإلتزام سوى فعلٍ، وبعض هذا الفعل يكمن في الكتابة.

فأن «نلمس» النص بالكتابة، لا بأعيننا، أمرٌ يقيم بين النقد والقراءة هوّةً تقيمها كل دلالة بين ضفّة الدال وضفة المدلول. ولا يدّعينّ أحد معرفة المعنى الذي تهبه القراءة للنصّ، ربما لأنّ هذا

المعنى كما المدلول، رغبة يجد ذاته ينشأ خارج نظام رموز اللغة. من هنا، وحدها القراءة تحب العمل الأدبي وتقيم معه علاقة رغبة. أن يقرأ المرء، هو أن يرغب العمل الأدبي، ويريد أن يكونَهُ، وهو أن يرفض مضاعفة العمل الأدبي عبر كل كلام عدا كلام العمل الأدبي ذاته: بيد أن الشرح الوحيد الذي يسع القارىء المحض أن ينشئه، وهو الذي قد يكون الأبقى لَهُ، هو كلام المعارضة (والأمثلة على المعارضة كثيرة في الآداب العالمية والأدب العربي أيضاً).

أن ينتقل المرء من القراءة الى النقد يعني ان يبدِّل رغبته، أي ان يرغب لا العمل الأدبي ذاته، وإنما كلامَهُ الخاص وقد يعني هذا أيضاً، ان نُرجع العمل الأدبي الى رغبة الكتابة المحضة، من حيث خرج هذا النتاج.

هكذا يدور الكلام حول الكتاب: قرأ، كتب، من رغبة الى أخرى مآل الأدب بأسره. كم من الكتّاب لم يكتبوا إلا ليقرأوا صنيعهم؟ كم من النقّاد لم يقرأوا إلا ليكتبوا؟

بذلك قرّبوا ضفتيْ الكتاب، ووُجهتيْ العلامة، حتّى لا يكاد يخرج منها إلا كلام واحد. وليس النقد أخيراً سوى لحظة في هذا التاريخ، حيث نلجُ، تقودنا خلالَهُ الى الوحدة الى حقيقة الكتابة.

مدخل
إلى تحليل السرد بنيوياً

كثيرةٌ هي سرادتُ العالم. إنها، تنوّعٌ خارقٌ لأنواع، هي الأخرى موزّعة بين موادّ مختلفة، كما لو كانت كل طريقة، يعهد إليها الباحثُ بالسردات، صحيحة وجيّدة: يمكن للكلام الملفوظ أن يدعم السرد، شفوياً، أم مكتوباً، عبر الصورة، ثابتاً أو متحرّكاً، عبر الإيماءة وعبر مزيج منظَّم من كل هذه المواد؛ السرد حاضر في الأسطورة، الخرافة، المثل، الحكاية، القصة القصيرة، الملحمةِ، التاريخ، التراجيديا، المأساةِ، الملهاة، المسرح الإيمائي، كما في اللوحة الملوَّنة (لوحة «القدّيسة أورسولا للفنان كارباكتشيو)، والواجهةِ الزجاجية، والسينما، والفنون الهزلية، والحدث المتنوّع والمحادثة.

إلى ذلك، وتحت هذه الأشكال اللامتناهية تقريباً، ينوجد السّرد في كل الأزمنة، وكل الأمكنة، وفي كل المجتمعات؛ يبدأ السرد مع التاريخ أو حتى مع الإنسانية؛ ليس شعب دون سرد؛ لكل الطبقات، لكل التجمعات الإنسانية سرداتها، ويسعى غالباً أناسٌ من ثقافات مختلفة وحتى متعارضة[١]، لتذوّق هذه السردات: يهزأ السرد من

---

(١) هذا ليس وضع الشعر، ولا المحاولة، اللذين يخضعان للمستوى الثقافي للمستهلكين.

الأدب الجيّد أو الرديء: الأميّ، المتجاوز (للتاريخ والمتجاوز للثقافة، ويكون السرد آنئذ، كما الحياة.

أيجب أن تؤولَ كونيّةُ السرد هذه إلى عدمية معناه؟ أيكون هذا التساؤل عاماً بحيث لا يسعنا الكلام هنا، بل يخوّلنا أن نصف (بتواضع) بعض تنوّعاته المتميّزة جداً كما يفعل التأريخ الأدبي أحياناً؟ ولكن ما السبيلُ إلى ضبط هذه التنوّعات ذاتها، وكيف نبني حقّنا في تمييزها، والاعتراف بها؟ كيف نضع الرواية في تعارض مع القصّة القصيرة، كيف نعارضُ الحكاية بالأسطورة، المأساة بالمسرحية الدرامية (قام الباحثون بذلك ألف مرّة) دون الرجوع إلى نموذج مشترك؟ هذا النموذج يتضمنه الكلام على الشكل الإنشائي الأكثر خصوصيةً وتمايزاً، والأكثر تاريخية. وأنه لمن الشرعيّ أن يهتمّ الباحثون دورياً بالشكل الإنشائي، بدل أن يتنحّوا عن كل طموح للكلام على السرد، بحجّة أنه حدث كوني. طبيعيّ إذن، أن يغدو هذا الشكل، بُعَيْد ولادةّ البنيانية، أول اهتماماتها.

ألا يعدو الأمر، بالنسبة للبنيانية هذه، الإهتمام بضبط لانهائية التعابير؟ ذلك في أن تتوصّل إلى وصف «اللغة» التي منها انبثقت وانطلاقاً منها يمكن لنا توليدها؟ إزاء لانهائية السردات، وتعدّد وجهات النظر التي يمكن الكلام عليها (وجهات تأريخية، نفسانية، إجتماعية، إتنيّة، جمالية، إلخ...) يقف المحلّل تقريباً موقف «سوسّور» بالذات الذي استوقفه هذا الخليط الغريب للكلام، ساعياً إلى استنتاج مبدأ في التصنيف ومنهج وصف، من خلال فوضى

الرسائل الظاهـرة. وحتى نبقـى عنـد حـدود الفترة الخاليـة ، علّمنـا الشكلانيّـون الروس ، منهـم ، پـروپ وليڤـي ـ شتراوس ، أن نحصر المعضلة التاليـة : إما أن يكون السرد تكراراً بسيطاً لأحداث ، وفي هذه الحال ، لا يسعنا البت بالمسألة إلاّ بعد أن نعود إلى الفن ، وإلى موهبة وعبقرية الراوي (أي المؤلف) ونعيد طرح كل الأشكال الأسطورية للمصادفة[1] ، أو أنها تملك بالإشتراك مع سردات أخرى بنيةً قابلة للتحليل ، ويلزم بعـض الصبر لـوضعهـا وإعلانها ؛ إذ ثمة هـوّة بين الصدفوي الأكثر تعقيـداً وبين التركيبي الأكثر بسـاطـة ، ولا يمكـن لأحد أن يركّب (ينتج) سرداً ، دون العودة إلى نسق ضمني لوحدات وقوانين.

اين يمكن إذن ، البحث عن بنية للسرد ؟ في السردات ، دون شك . أفي كلّ السردات ؟ إنَّ بعض الشرّاح ، الذين قبلوا فكرة بنية حكائية ، لا يسعهـم آنئـذٍ الخضـوع لإستنتـاج التحليـل الأدبي نموذج العلـوم الاختبارية : وهم يطالبون بإقدام ، أن يطبَّق على الانشائية ، نموذج محض استقرائي وأن يبدأ الباحثون بالتالي ، دراسة كل سرد من نوع واحد ، ومن عصر واحد ، ومجتمع واحد ، وينتقلوا من ثم إلى تجريب نموذج عام . والألسنية ذاتها ، التي لا تحوز إلاّ على ثلاثة آلاف لغة تحتضنها

(١) ثمة ، « فنّ » للراوي : يكمن في القدرة على توليد مسارد (رسائل) بدءاً من البنية (من نظام الرموز) ، وهذا الفن يتلاءم ومفهوم التجلية لدى شومسكي . وهذا المفهوم ، أبعد ما يكون عـن « عبقـريـة » مـؤلـف ، اعتُبرت رومنطيقياً ، لغزاً فردياً ، يُشكّ في حلّه .

وتبحث أمورها، تعجز عن ذلك: وهي سمت بحكمة أن تكون استدلاليةً فاندفعت منذئذ إلىٰ تأسيس ذاتها والتقدّم بخطى جبّارة بحيث توصّلت إلى استكشاف وقائع لم تكن بعد مكتشفة[1]. وماذا عسى التحليل الإنشائي أن يقول، حين نضعه إزاء ملايين السردات؟ إنه محكوم بقوّة الإجراء الإستدلالي: وهذا التحليل مجبر، في البدء، على أن يرتإي نموذجاً افتراضياً للوصف (يسمّيه الألسنيون الأميركيون «نظرية»)، وأن يهبط بعد ذلك رويداً رويداً، ابتداءً من هذا النموذج، إلى الأنواع التي تشترك بالنموذج وتفترق عنه، في الآن ذاته: ولن يجد هذا التحليل، الذي ترفده أداة وحيدة للوصف، تعدُّدَ السردات، وتنوعها التاريخيّ والجغرافي والثقافي[2] إلاّ عبر مستوى هذه المطابقات والإفتراقات التي نكتشفها ضمن السردات ذاتها.

---

(١) انظرْ قصّة «أ» الحثية، التي طرحها «سوسّور» واكتشفت بعد خمسين عاماً من ذلك، في إ. نبڤينيست، «مسائل في الألسنية العامة»، غاليمار. (١٩٦٦).

(٢) لنذكّر بالأوضاع الحالية التي تحيط بالوصف الألسني: «البنية الألسنية هي في علاقة نسبية دائمة ليس فقط بالنسبة للمعطيات المدوّنة بل أيضاً بالنسبة للنظرية القاعدية التي تصف هذه المعطيات».
(إ. باخ، مقدّمة للقواعد التحويلية، نيويورك، ١٩٦٤).
ويضيف بنڤينيست في هذا المجال: «... أدركنا سابقاً أن الكلام وُجب أن يصفه الباحث كبنية شكلية، على أن يتطلب هذا الوصف، أولاً، إجراءات ومقاييس وافيةً، إذ لا فصل بين واقع الشيء وبين المنهجية الخاصة القادرة على تحديده...».

إنَّ « نظريةً » (بالمعنى « البراغماتي » للكلمة كما قلناه آنفاً) واجبة، لوصف وتصنيف لانهائية السردات، فيصير البحث عنها ووضعها واجباً أولياً. على أن إقامة هذه النظرية يمكن أن يسهل كثيراً إذا خضع الباحثون، من البداية، لنموذج يوفرّ لها عباراتها ومبادئها الاولى. ويبدو معقولاً[1]، في فترة البحث الحالية، أن نهب الألسنية ذاتها كنموذج مؤسس لتحليل السرد بنيانياً.

I ـ لغة السرد

١ ـ **أبعد من الجملة**: كلنا يعلم، أن الالسنية تقف عند الجملة: إنها الوحدة الأخيرة في اللغة، وتعتبرها موضع اهتمامها المرتجى، ولئن كانت الجملة، نظاماً لا سلسلة كلام، فإنها شكلت وحدةً فريدة. غير أنَّ البيان ليس إلاَّ تتابعاً للجمل التي يتألّف منها: ومن وجهة نظر ألسنية فإن الخطاب لا يملك شيئاً إلاّ وجد في الجملة: « الجملة، يقول مارتينيه، هي القسم الأصغر الذي يمثّل بجدارة وكمال، الخطابَ بأسره »[2].

فلا يسع الألسنية، إذن، أن تتخذ لها غاية أو موضوعاً أرفع من الجملة، إذ بعد الجملة، ليس من جُمَل أخرى: وإذ يصف عالِم

---

(١) ولكن ليس أمرياً بالضرورة (بريمون ـ « منطق الممكنات الحكائية »، مجلة « تواصلات »، العدد ٨، ١٩٦٦، منطقيٌ أكثر منه ألسنياً).

(٢) « أفكار حول الجملة »، في مجلة كلام ومجتمع (مجموعة مقالات لجانسن)، كوبنهاغن، (١٩٦١).

النباتِ الزهرة، ينأى عن وصفِ الباقة.

إلى ذلك، من الحتمي أن يكون الخطاب ذاته منظّماً (كمجموعة من الجُمَل) فيغدو، عبر هذا التنظيم، رسالةً تبعث بها لغة أخرى، متفوقة على لغة الألسنيين[1]: فللخطاب وحداته، و«قواعده»، وقوانينه: يجب أن يكون الخطاب موضوع ألسنيةٍ ثانية، أبعدَ من الجملة وإن كان صيغ من تآلف جُمَل. ألسنية الخطاب كان لها مجد ساطع عبر العصور: البلاغة؛ ولكن بُعَيْدَ لعب تاريخي تحوّلت البلاغة عن دراسة الكلام. مما اقتضى إعادة طرح المسألة مجدَّداً: لم تتنامَ ألسنية الخطاب الجديدةُ بعدُ، بيد أن الألسنيين[2] افترضوها على الأقل. وليست هذه الواقعة دون دلالة: حتى ولو شكّل الخطاب موضوعاً مستقلاً، يجب أن تدرسه الألسنية؛ وإذا كان من الواجب صياغة فرضية عمل لتحليل، تبدو مهمته شاسعة وأدواته لامتناهية، فمن المعقول أن يفترض الباحث علاقةً تشابهية بين الجملة وبين الخطاب. بمقدار ما يحكم تنظيمٌ شكليٌّ واحد كلَّ الأنساق السيميائية، أيًّا تكن الموادّ والأحجام: عندئذٍ يصير الخطاب «جملة» كبيرة (لا تكون

(١) قد يكون من الطبيعي، كما بيَّن جاكوبسون، أن تكون بين الجملة وبين ما يتعداها انتقالات: الوَصْلُ، مثلاً، يمكن أن يمتد تأثيره أبعد من الجملة.

(٢) أنظرْ على الأخص: بنفينيست، مذكور آنفاً، فصل ١٠ - ز - س - هارّيس، «تحليل الخطاب» مجلة كلام «اللغات»، عدد ٢٨، ١٩٥٨. رُويت «كلام، موسيقى، شعر» لوسوي ١٩٧٢.

وحداتها بالضرورة جُمَلاً)، يتوسَّلُ، كما الجملةُ، بعض التمييزات، فإذا به « خطابٌ » صغير. تلك الفرضية تتناغم جيداً مع بعض اقتراحات الأنتروپولوجيا الحالية: وأشار كل من جاكوبسون وليڤي ـ شتراوس إلى أن الإنسانية تحدِّد ذاتها حالَ أمكنها خلق أنساق ثانوية « مفكَّكَة للتضاعف » (أدوات تصنع أدوات أخرى: الإنبناء الثاني للكلام، تحريم الحرام بقصد إفراق العائلات) ويفترض الألسني السوڤياتي إيڤانوڤ أن الكلامات المصطنعة لم يكن لها أن تتكوَّن إلاَّ بدءًا من الكلام الطبيعي. ولما كان الأهم بالنسبة للبشر مقدرة استخدام عدة أنساق معان، أعانَ الكلامُ الطبيعيٌّ على إقامة الكلامات المصطنعة. إنه لمن الشرعي، أن يطرح الباحث علاقة « ثانوية » بين الجملة والخطاب نسمِّيها علاقة تماثلية، لنحترم الميزة الشكلية المحضة للصيلات القائمة.

إنَّ لغة السرد العامة لا تعدو كونها أحد الإصطلاحات التعبيرية التي وُهبت لألسنية الخطاب[1]، وتخضع بالتالي لفرضية تماثلية: يشترك السرد بنيانياً مع الجملة، دون أن يحصر ذاته بعدد من الجُمَل: السرد جملة كبيرة، ككل جملة إثباتية، لذا تَعدُّ حكاية صغيرة. ورغم أن هذه الجمل تملك داخل الحكاية دالآت فريدة (تكون غالباً معقّدة)،

(١) ستكون من إحدى مهمات ألسنية الخطاب أن تُؤَسِّس نمذجة للخُطب. ونكتفي مؤقتاً بذكر ثلاثة نماذج كبرى للخطاب: كنائيّ (سرد)، إستعاري (شعر غنائي، خطاب حكميّ)، قياسي إضماريّ (مقاليّ فكريّ).

فإن الباحث يجد في السرد أصناف الفعل الرئيسية وإن مكبّرة ومتحوّلة على قياس الحكاية، هذه الأزمنة، المظاهر، الصيغ، الضمائر: إلى ذلك، فإن «الفواعل ذاتها حالما تعارَض بالإسنادات الفعلية لا تسمح البتة بالخضوع للنموذج الجُمَلي:

إنَّ نموذج الفاعل كما يقترحه غريماس[1] يجد، في كثرة أشخاص الحكاية الوظائف الأوّلية للتحليل النحوي. والتماثل الذي نوحي به هنا، لا يملك قيمة كاشفة فحسب: بل يتضمَّن أيضاً هوية بين الكلام وبين الأدب (اللهمَّ إذا كان هذا التماثل نوعاً حاملاً ممتازاً للسرد).

ولم يعد ممكناً بعد اليوم، أن ننظر إلى الأدب كفن يزهدُ في كل علاقة بالكلام، حالما يستخدم هذا الكلام أداةً للتعبير عن فكرة، أو هوى، أو جمال: ولا يكفُّ الكلام على مرافقة الخطاب، فيمدّ له مرآة بنيته ذاتها: ألا يصوغ الأدب اليومَ، وبفرادة تامة، كلاماً يأتلف مع ظروف الكلام[2] ذاته؟

---

(١) المجلّد ٣ - ١.

(٢) التذكير هنا بهذا الحدس الذي تكوَّن لدى مالآرميه، لحظة كان يمهّد لعمل ألسني: «بدا له الكلامُ أداةَ التخيُّل: قد يتبع منهج الكلام (بقصد تحديده). كونُ الكلام يفكِّر ذاته. وظهر له أخيراً أن التخيّل هو نهج النفس البشرية. وبه يحكم على كل منهج، بينما اختص الإنسان بالإرادة» (الأعمال الكاملة، پلياد)، في سبيل التذكير أن لمالآرميه: «التخيُّل أو شعر».

٢ ـ **مستويات المعنى**: في البداية، توفّر الألسنية، لتحليل السرد بنيانياً مفهوماً حاسماً، ويكمن هذا المفهوم خاصة في تنظيمه الذاتي، لأنها تلفِتُ إلى ما هو جوهري في كل نسقِ معنى، وتسمح في الآن ذاته، بإعلان كيفية ألا يكون السرد مجرَّد تلاحق عبارات، وتسهم تالياً بتصنيف الأعداد الماثلة للعناصر التي تدخل في تركيب السرد. ودعيت الألسنيةُ هذا المفهوم، «مستوى الوصف»[1].

يمكن للباحث، أن يصف الجملة، ألسنياً، عبر مستويات عدة (صوتي ٣، أصواتي ٤، نحويّ، سياقيّ)، وهذه المستويات ترتبط بعلاقة تراتبية، إذ لو كان لكل مستوى وحداته، وارتباطاتهُ الخاصّة، لأجبِر الباحث على وصف كل مستوى باستقلال عن الآخر، وعجز كل مستوى على حِدَة عن انتاج معين: إن كلّ وحدة تنتمي إلى أي من هذه المستويات لا تحوز معنى إلاّ إذا أمكنها الإنتماء إلى مستوى أرقى: لافظٌ أو فونيم، وإن كان قابلاً للوصف في ذاته، لن يقوى على قول شيء: فهو لا يشارك في المعنى إلا منتمياً إلى كلمة؛ والكلمة ذاتها وجب اندماجها في الجملة[2].

---

(١) «ليست مناهج الوصف الألسنية أحاديّة المعنى دائماً. إنَّ وصفاً ما لَنْ يُنظر إلى كونه صحيحاً أو مخطئاً، بل أحسن أو أسوأ، متفاوتَ الإفادة والفائدة». (م. أ ـ هاليداي، «ألسنية عامة وألسنية تطبيقية، طبعة ١، ١٩٦٢).

(٢) مستويات الإدماج طرحتها مدرسة براغ (ڤ ـ ج ـ ڤاشيك، مدرسة براغْ قارئة في الألسنيات، منشورات جامعة انديانا ١٩٦٤) وأعاد هذا =

إن نظرية المستويات (كما أعلنها «بنفينيست») توفّر نموذجين من العلاقات: توزيعية (إذا اتخذت العلاقات موضع المستوى ذاته)، وتكاملية (إذا استمكنت العلاقات في مستويات متقابلة). لكن العلاقات التوزيعية لا تكفي لإبراز المعنى. من هنا، على الباحث في سعيه إلى تحليل بنياني، أن يميّز عدة أحكام في الوصف ويضع هذه الأحكام في رؤية تراتبية (تكاملية).

ولا تعدو المستويات كونها عمليات[1]. ويبدو طبيعياً، إذن، أن تسعى الألسنية إلى مضاعفتها، اثناء تقدّمها الحثيث. ولا يمكن لتحليل الخطاب أن يكون فعّالاً إلاّ على مستويات أوّلية. وعزت البلاغة إلى الخطاب مخطّطين للوصف: التخطيط والإفصاح أو الفصاحة[2]. أما عن بلاغة أيامنا فإن ليفي ـ شتراوس في تحليله بنية الأسطورة، أوضح أن الوحدات التي يتشكّل منها الخطاب الأسطوري (وحدات أسطورية) تبلغ الدلالة لأنها مجتمعة في رزم، وهذه الرزم بدورها

= الطرح عدد لا يستهان به من الألسنيين. وكان بنفينيست اعطى التحليل الأوضح حول مستويات الإدماج هذه.

(١) «في عبارات قليلة الغموض، يمكن اعتبار مستوى بمثابة نسق من الرموز، القواعد إلخ... التي يجب استخدامها لتمثيل التعابير».
(إ. باخ).

(٢) الجزء الثالث من البلاغة، الكشف لن يمسّ الكلام: إنما يشمل ميدانها حقلَ الأشياء، وليس حقل الكلمات ـ الأفعال.

تراكيب[1]: وها « تودوروف »، مستعيدا التمايزَ الذي أقامه الشكليون الروس، يقترح أن يتم العمل على مستويين كبيرين، ينقسمان بدورهما إلى:

أ ـ التاريخ (القياس)، متضمناً منطق الأعمال و « نحوَ » الشخصيات.

ب ـ والخطاب متضمناً هو الآخر، الأزمنة والمظاهر وصيغ السرد[2].

وأياً كان عدد المستويات التي يقترحها الباحثون والتحديد الذي يمكن أن يُعطاها، لا يسعنا الشك أن يكون السرد تراتبيَّةَ أحكامٍ. أن يفهم المرء سرداً، لا يعني فقط أن يتتبَّع تحلُّل التاريخ، بل أن يعترف بوجود « مراتب »، ثم أن يسقط التتابعات الأفقية « للخيط » الانشائي على محور عامودي ضمناً؛ وأن تقرأ (تسمع) سرداً، لا يعني فقط أن تمرَّ من كلمة إلى أخرى، بل أن تتجاوز المستوى إلى آخر. وليسمح لي القرّاء هنا بطريقة الدفاع التبريري: ففي قصته « الرسالة المسروقة »، حلَّل إدغار پو فشل مفتش الشرطة، العاجز عن إيجاد الرسالة: كانت تحرّياته تامَّة، وذلك « في دائرة اختصاصه »، على حدّ قوله: لم يكن هذا المفتش ليُسقِطَ أيَّ مكان من حسابه. « أشبع » كلياً مستوى « التفتيش الدقيق »: ولكن حتى يجد الرسالة، التي تحميها بداهتُه،

---

1) انتربولوجيا بنيوية.

2) « فئات السرد الأدبي »، مجلة تواصلات، عدد ٨، (١٩٦٦).

توجّب أن يلج مستوى آخرَ، فيستبدل ملاءمة مخبّىء المسروقات بملاءمة الشرطي. الأمر ذاته ينطبق على السرد: « التفتيش الدقيق» الذي طُبق على مجموع أفقيّ لعلاقات إنشائية، عبثاً يسعى إلى الإكتمال. وحتّى يغدو فعّالاً، عليه أن يتجه « عامودياً ». ليس المعنى قائماً على « طرف » السرد، إنما يجتازه؛ ولا يقلّ المعنى بداهةً عن « الرسالة المسروقة »، فهو يضيف بكل استكشاف إحاديّ الجانب.

ولابأس ببعض التلمّسات الضرورية قبل التثبّت من مستويات الحكاية. وما نقترحه هنا يشكّل جانبيةً مؤقتة، فائدتها تعليمية محضة: إنّ المستويات تسمح بتحديد وجمْع المسائل، دون أن تكون في تعارض مع بعض التحليلات التي أجريَت على هذا الصعيد. وأقترح أن تميَّز في العمل الإنشائي ثلاث مستويات في الوصف: مستوى « الوظائف » (بالمعنى الذي اتخذته الكلمة لدى « پروپ » و« بريمون »)، ومستوى « الأعمال » (بالمعنى الذي اتخذته الكلمة لدى غريماس، حين يتحدث عن الشخصيات من حيث كونها عاملة)، ومستوى « الإنشاء » (الذي يبدو بعامة، مستوى « الخطاب » لدى تودوروف). هذه المستويات الثلاث مرتبطة الواحدة بالأخرى، بناءً على صيغة اندماج متنامية: لا تتخذ وظيفةٌ معنىً لها إلا بمقدار ما تندرج في العمل العام لعامل معيَّن؛ وهذا العمل ذاته يلقى معناه الأخير من كونه مُنْشأً، عُهِدَ به إلى خطاب له نظام رموزه الخاص.

II - الوظائف

١ - **تعيين الوحدات**: لمّا كان كل نسق تراكباً لوحدات معروفة

أصنافها، وجب، في البـدء، تقطيـع السرد وتعيين أقسـام الخطـاب الإنشائي التي يمكن تـوزيعهـا على عـدد صغير مـن الأصنـاف؛ أي باختصار توجب تحديد الوحدات الإنشائية الأصغر. وبناءً على الرؤية المكمّلة التي حُدِّدت آنفاً، لا يسع التحليل أن يكتفي بتحديد توزيعيّ محض للوحدات: على المعنى منذ البـدء أن يكـون مقيـاس أيٍّ مـن الوحدات: إنَّ الطابع الوظيفي لبعض أقسام التاريخ، يدفع إلى اختيار الوحدات: ومن هنا إندرجت كلمة «وظائف» التي أطلقناها مباشرةً على هذه الوحدات الأولى. فمنذ الشكليين الروس[1]، اعتاد الباحثون على تشكيل كل قسم من التاريخ إلى وحدات، خاصة ذلك القسم الذي يتمثَّل شبيهاً بخاتمة لعلاقة متبـادلـة. على أن كـلّ وظيفـة هـي بذرتها، إذا صحَّ التعبير، مما يسمح لها أن تبذرَ سردَ عنصرٍ ينضج مستقبلاً، على المستوى ذاتـه، أو على مستـوى آخـر: ولئـن أطلعنـا

---

(١) ب ـ توماشفسكي، موضوعيّة (١٩٢٥) في نظرية الأدب، لوسوي ١٩٦٥ ـ حدَّد پروپ لاحقاً الوظيفة كونها «عمل شخصية، يتحدَّد بناءً على دلالته في سيرورة الحَبْكة» (علم تشكُّل الحكـايـة، لـوسـوي ١٩٧٠) ـ ونرى لاحقاً تعريف ت ـ تودوروف (إنَّ معنى (أو وظيفة) عنصر في العمل الأدبي، هو إمكانيته في الدخول بعلاقة متبادلة مع عناصر أخرى في هذا العمل الأدبي ومع النتاج كله». مذكور آنفاً)، والتصويبات التي تقدَّم بها أ ـ ج ـ غريماس، الذي انتهى لتوّه من تعيين الوحدة نسبةً لعلاقاتها المتبادلة الإستبدالية، ونسبةً لموضعها داخل الوحدة التركيبية التي تتشكل منها.

« فلوبير » في قصّته « قلب بسيط »، وفي مجرى معيّن من هذه القصّة دون أن يبدر منه إلحاح، أنّ بنات نائب الحاكم في منطقة پون - ليفيك يمتلكن ببّغاء، سيكون لها لاحقاً أهمية كبرى في حياة فيليسيتيه إحدى البنات: إنّ إعلان هذا التفصيل (أياً كان شكله الألسني) يشكّل وظيفة، أو وحدةً إنشائية.

أيكون كل شيء في السرد وظيفياً؟ أيمتلك كلّ شيء معنى، حتّى أصغر تفصيل؟ وهل يمكن للسرد أن يكون مقتطعاً، اندماجياً، إلى وحدات وظيفية؟ نعاين الإجابات بعد قليل. ثمة عدة نماذج من الوظائف، إذ إن نماذجاً عديدةً من العلاقات المتبادلة الوجود. ولا يكاد يبقى سرد إلاّ وصيغ من وظائف: ولهذه الوظائف دلالات متفاوتة. وليست المسألة مرتبطة بالفن (من جانب المنشىء)، بل ارتباطها الأوثق بالبنية: ففي نظام الخطاب ما يسجّل من سمات، هو بالتحديد قابلٌ للتسجيل: ولئن يظهر تفصيلٌ غيرَ دالٍّ بصورة لا تقبل الرد، ويجبُهُ بالتالي كلَّ وظيفة، ذلك لا يعني أن يلصق به معنى العبثيّ أو عدمِ الجدوى: لكل شيء معنى، أو أن اللاشيء لا معنى له. ويمكن القول من جهة أخرى أن الفن لا يعرف الضجّة (بالمعنى الإعلامي للكلمة)[1]: إنه نسقٌ متكامل ولن تكون أية وحدة

(١) في هذا لن تكون « الحياة »، التي لا تشهد إلاّ تواصلات « مشوَّشة » و« المشوَّش » (هو ما تعجز عن رؤية ما بعده) يمكن وجوده في الفن، ولكن تحت شكل عنصر مرمَّز (واتّو، مثلاً)؛ على أن هذا « المشوَّش » تجهله أنظمة الرموز المكتوبة: الكتابة لذلك واضحة بصورة قدرية.

ضائعة[1]، أياً كانت طويلة، أو هزيلة، أو متينةً، كذاك الخيط الذي يربطها بأحد مستويات التاريخ[2].

من البديهي أن تكون الوظيفة وحدة محتوى، من الوجهة الألسنية: وهذا ما «يعنيه» البيان الذي يشكّله (المحتوى) في وحدات وظيفية[3]، وليست الطريقة التي بها قيلَ هذا الكلام. إنَّ لهذا المدلول المكوّن دالاّتٍ مختلفةً وغالباً ما تكون جدّ متكرّرة: فإذا قيلَ لي أن جيمس بوند رأى رجلاً في الخمسين إلخ... فإن المعلومة تخفي في آن معاً وظيفتين بالقدرة الضاغطة نفسها: فمن جهة عمر الشخصية يندمج في رسم تصويري (تعمّ فائدته ما تبقى من التاريخ، ليست قيمته معدومةً، ولكنها منتشرة، ومتأخّرة)، ويبدو من جهة أخرى أن

(١) أقله في الأدب، حيث حرّية التأشير (نتيجة للطابع التجريدي للكلام المنطوق) تستتبع مسؤولية أكثر جسامة منها في الفنون «التشابهية» كالسينما.

(٢) إنَّ وظيفية الوحدة الإنشائية متفاوتة في مباشريّتها (إذنَ في ظهورها)، بحسب المستوى حيث تؤدّي: حين تكون الوحدات موضوعة على المستوى ذاته (في حالة الوَقْف التشويقي، مثلاً)، تصير الوظيفيَّة بالغة الحساسية، على أنها قليلة الحساسية عندما تُشبع الوظيفة على المستوى الإنشائي: إنَّ نصاً حديثاً، قليل الدلالة على صعيد الحكاية، لن يجد لَهُ، كبير جهد في المعنى إلاّ على صعيد الكتابة.

(٣) «الوحدات التركيبية (أبعد من الجملة) هي في الواقع وحداتُ مضمون». (أ - ج - غريماس، علم دلالة بنيائي، لاورس، ١٩٦٦) تتبُّع المستوى الوظيفي من مهمات علم الدلالة العام.

المدلول المباشر للبيان، هو أن بوند لم يعرف بعدُ محدِّثه المقبل: وتعني الوحدةُ علاقةً متبادلةً وقويـة (افتتـاح، تهديـد وإجبـار على إعلان الهويّة). وحتى يتمّ تعيين الوحدات الإنشائية الأولى لا يغربنَّ عن نظر الباحث الطابع الوظيفي للأقسام موضوع البحث، وأن يقبل مسبقاً بعدم التقائها حتماً، بالأشكال التي ننعت بها عادة مختلف أجزاء الخطاب الإنشائي (أعمال، مشاهد، مقاطع، حوارات، حوارات ذاتية داخلية إلخ) ونبعدها حتَّى من الأصناف «النفسانية» (سلوكات، مشاعر، نوايا، حوافز، عقلانيات الشخصيات).

ولما كانت «لغة» السرد مختلفة عن لغة الكلام الملفوظ ـ وإن كانت غالباً محمولةً من قِبَلها ـ أضحت الوحداتُ الإنشائية مستقلةً مادياً عن الوحدات الألسنية: ويمكن لها أن تتماسَّى بالتأكيد، ولكن بصورة ظرفية غير منظّمة؛ حينئذٍ تتمثَّل الوظائف حيناً عبر وحدات أرفع من الجملة (مجموعات جُمَل بقامات مختلفة، حتى يشمل النتاج الأدبي بكامله)، وحيناً آخر أدنى من الجملة (الركن، الكلمة، وحتّى داخل الكلمة، بعـض العنـاصر الأدبيـة[1]؛ حين تحدّثنـا القصّـة أن

---

(١) «لا يجوز الإنطلاق من الكلمة كعنصر غير مجزء في الفن الأدبي، ومعالجتها كما تعالج الآجرّة التي بها يُـشاد البناء، بل العمل الأدبي قابل للتفكّك إلى «عناصر فعلية» أكثر دقة».

(ج ـ تينيـانـوف ـ ذكـره ـ ت ـ تـودوروف، في مجلـة كلامـات «اللغات» عدد ١، ١٩٦٦).

جيمس بوند لـمّا كان يحرس مكتبه للتجسُّس ورنَّ الهاتف، « رفع سماعة أحد الخطوط الأربعة »، فإنَّ الوحدة « أربعة » تشكّل وحدها وحدةً وظيفيةً إذ تُرجعُ إلى مفهوم ضروري، إلى جماع التاريخ (ذي التقنية البيروقراطية العالية)؛ والواقع أن الوحدة الانشائية هنا، ليست وحدة ألسنية (الكلمة)، ولكـن قيمتهـا الضمنيـة (ألسنيـاً فـإن الكلمـة أربعة/ لا تريد أبداً أن تعني « أربعة »). وهذا ما يفسِّر أن بعض الوحدات الوظيفية يمكن لها أن تكون أدنى من الجملة، دون أن تكفَّ عن الإنتماء إلى الخطـاب: فهـي لا تفيـض، عـن الجملـة التي تظلّ أرفع منها مادياً، بل عن مستوى التأشير الذي ينتمي، كما الجملة، إلى الألسنية بكل ما للكلمة من معنى.

٢ ـ **أصناف الوحدات**: هذه الوحدات الوظيفية، وجب توزيعها في عدد صغير من الأصناف الشكلية. وإذا أراد الباحث تعيين هذه الأصناف دون أن يلجأ إلى مادة المحتوى (نفسانية، مثلاً) وجب أن ينظر من جديد في مختلف مستـويـات المعنـى: ولبعـضِ الوحـدات وحداتٌ من المستوى ذاته بمثابة صِلات متبادلة؛ وبالمقابل، لتُشبع المستويات الأخرى، يجب التجاوز إلى مستوى آخر. من هنا يمكن تتبّع صنفين كبيرين مـن الوظـائـف. الأولى تـوزيعيـة، والأخـرى إندماجية. وتتوافق الوظائف الأولى مع وظائف پـروپ، استعـادهـا بريمون، غير أننا نعالجها بتفصيل أكبر مما تناولها هؤلاء المؤلفون، ولها نحتفظ باسم « وظائف » (رغم كـون الوحـدات الأخـرى، وظيفيـة أيضـاً)؛ ويبـدو النمـوذج تقليـديـاً منـذ التحليـل الذي أجـراه

توماشفسكي: إنَّ لشراء مسدسٍ صلةً متبادلة بأمور أخرى، إذ لهُ علاقة بأوانِ استخدامه (وإذا لم يستخدمْ، ينقلب التأشير إلى علامةٍ للتشويش.. إلخ).

ولرفع سمّاعة الهاتف علاقة أيضاً بأوان إعادة تعليقها ؛ إنَّ لتدخّل الببّغاء في منزل « فيليسيتيه » علاقةً بمشهد الحشو بالقش، والتعبّد إلخ. أما الصنف الأكبر الثاني من الوحدات، ذات الطبيعة الإندماجية، فيشمل كل « القرائن » (بالمعنى العـام جـداً للكلمـة)[1]، وتـرجـع الوحدة إذن إلى مفهوم منتشر بصورة متفاوتة ولا ترجع إلى عمل قيد الاكتمال ولاحـق؛ على أنَّ هـذا المفهـوم ضروري بمعنـى إرتبـاطـه بالتاريخ: قرائن طبْعيَّة تتعلق بالشخصيـات، معلـومـات تفيـد عـن هويتهم، تأشيرات عن « المناخ » إلخ. إنَّ العلاقة التي تجمع بين الوحدة وصلاتها الذاتية المتبادلة ليست توزيعية (وغالباً ما ترجع عدة قرائن إلى المدلول ذاته دون أن يكون تتابع ظهورها في الخطاب ملائماً بالضرورة). بل هي اندماجية؛ وحتى نفهم عبارة « لمَ تخدم؟ » كأنها تأشيرة قرينية، يجب أن نجتاز إلى مستوى أرقى (أعمالُ الشخصيات، أو الإنشاء)، وهنا تبلغ التأشيرة عقـدتها. إنَّ العَظَمَـةَ الإداريـة التي تختفي وراء « بوند »، والتي دلَّ عليها العددُ الكبيرُ لأجهزة الهاتف)، لا تضيف أي انعكاس على سلسلة الأعمال التي التزمها بوند حين قبِل هذا التواصل، ولا تتخذ هـذه العظمـةُ الإداريـة معنـى لها إلا على

---

(١) يمكن هذه التعيينات، التي تليها، أن تكون مؤقّتة كلّها.

مستوى نموذجية عامة للفواعل (لأن بوند يتخذ جانب النظام)؛ والقرائن، بناءً على طبيعة علاقاتها العامودية نوعاً، هي وحدات دلالية حقاً، إذ انها تُرجع الى مدلول، عكسَ «الوظائف» التي تُرجع الى «عملية»، على أنَّ المصادقة على القرائن هو الركن التفضيلي «الأعلى»، ويمكن أن تكون تقديرية، خارجاً عن الركن الموضّح (يجوز ألاَّ يصرَّح أبداً بطبْع شخصية، لكن يسهل دوماً ان نعاين الدلائل على طبيعتها). إنها مصادقة نموذجية، وبالمقابل فإن المصادقة على «الوظائف» ليست «أبعد». إنها مصادقة تركيبية[1]. على ذلك تغطّي «الوظائف» و«القرائن» تمايزاً كلاسيكيّاً آخراً: تشير الوظائف ضمناً الى علاقات كنائية، أما القرائن فإلى علاقات استعارية. الأولى تتوافق ووظيفية العمل، بينما الأخرى تتوافق ووظيفية الكيان[2].

هذان الصنفان الكبيران من الوحدات، وظائف وقرائن يتيحان إجراء تصنيف للسردات. بعض السردات ما هو وظيفي بدرجة كبيرة (كما الحال بالنسبة للحكايا الشعبية)، وبالمقابل يبدو بعضها الآخر قرائنياً بصورة مكثّفة (مثال على ذلك الروايات «النفسانية»)، وثمة

(١) وهذا لا يمنع أن تتمكّن الإطالة التركيبية للوظائف من تغطية العلائق الاستبدالية بين وظائف منفصلة، كما هو مقبول منذ ليڤي ـ شتراوس وغريماس.

(٢) لا يمكن اقتصار الوظائف على الأعمال (افعال) كما لا يمكن اقتصار القرائن على صفات (نعوت)، لأن ثمة أفعالاً قرائنية، كونها «علامات» طابع، أو مناخ، الخ....

بين هذين القطبين، سلسلة كاملة من الأشكال المتوسّطة، تابعة للتاريخ، للمجتمع، للنوع - وليس هذا بعدُ كلَّ شيء: ففي داخل كل من هذين الصنفين الكبيرين، يمكن بسهولة ان نعيِّن صنفين فرعيّين من الوحدات. عودةً الى صنف الوظائف، تفيد أن وحداتها لا تحوز كلها «الأهمية»، إياها: بعض منها يشكل مفصلات حقيقية للسرد (أو قطعة من السرد)، غير أنَّ بعضها الآخر لا يقوم إلاَّ «بملء» المدى الانشائي الذي يفصل الوظائف عن المفصلات: ولْنسمّ الأولى وظائف أساسية (أو نواة) اما الأخرى ووفقاً لطبيعتها الإكمالية، فوساطاتٍ. وحتّى تكون وظيفة أساسيةً، يكفي أن يكون العمل، الذي إليه ترجع، يفتتح (أو يثبت أو يُغلق). مبادرةً منطقيةً لتتابع التاريخ، أو بإيجاز أن يفتتح أو ينهي تردّداً، إذا ورد في نص السرد، قطعةً تالية، رنَّ الهاتف.

يبدو ممكناً أن يجيبَ الشخص أو لا يجيب، مما يدفع بالتاريخ الى وجهتين مختلفتين. وبالمقابل فإنَّ بين وظيفتين أساسيتين، من الممكن ان تُعَدَّ تأشيرات استطرادية، تتجمَّع كلها حول نواة أو أخرى، دونَ أن تبدِّل الطبيعةُ التتابعيةُ لهذه النواة: إنّ المدى الذي يفصل بين «رنَّ الهاتف» وبين «رفع بوند السّماعة»، يمكن ان تشبعه جمهرة من أحداث دقيقة، أو وصفات دقيقة: «توجَّه بوند نحو المكتب، رفع سمّاعة، وضع سيجارته» إلخ. وتبقى هذه الوساطاتُ وظيفيةً بمقدار ما تدخل في علاقةٍ متبادلة مع نواة. غير أن وظيفيّتها مخفَّفة، وإحاديَّةُ الجانب، وطفيْلية: تلك حال الوظيفيّة المتسلسلة تاريخياً (يصف الباحث هنا، ما

يفصل لحظتين في التاريخ)، في حين أنَّ وظيفيَّةً ثنائيةً تتخذ لها موضعاً داخل الرباط الذي يوحّد وظيفتين أساسيتين، هي متسلسلة في التاريخ ومنطقية في الآن ذاته:

وليست الوَساطات إلاّ وحدات متتابعة. على انَّ الوظائف الأساسية متتابعة ومنطقيّة في الآن ذاته. وما يدعو إلى التفكير أن دافع النشاط الانشائي هو الإلتباس الواقع بين التتالي وبين الإستتباع، فما يأتي بعد، نظراً لكونه قُرِىءَ في السرد، يُظنُّ أنَّ القَبْل سَبَبُهُ ويصير السرد في هذه الحال تطبيقاً منهجياً للخطأ المنطقي الذي اقترحته مدرسيَّة علم الكلام تحت شعار هذه المعادلة، «بعد هذا، بالتالي بسبب هذا»، والتي يمكن أن تكون شِعار القدَر، ولا يعدو السرد أن يكون إلاَّ لغتَهُ (القَدَر)، بيد أنَّ «تحطُّم» هذا المنطق، وتحطمُّ الزمانية معه تكمّلها بنية الوظائف الأساسية. ولربَّما أمكن لهذه الوظائف ان تكون غير دالّة للوهلة الأولى: المشهد لا يشكّلها (لا الأهميةُ، أو الحجمُ، أو النُدرة، أو قوة الفعل المعلنة)، بل المخاطرةُ إذا صحَّ التعبير: والوظائف الأساسية لحظات المخاطرة في السرد بين نقاط التناوب هذه، بين «الموجّهات المركزية»، تملك الوَساطاتُ مناطقَ أمن، وراحة، وترف، وليست مناطق الترف هذه غير مفيدة: من وجهة نظر التاريخ، يمكن للوَساطة ان تؤدّي وظيفية ضئيلة ولكنها ليسَت أبداً معدومة: أتكون الوَساطة مطنِبةً (بالنسبة لنواتها)، بحيث لا تشترك أقلّه في اقتصاد الرسالة، غير أنَّ ذلك ليس القصد: إذ للتأشيرة الحشويةُ ظاهرياً، وظيفةٌ إستطرادية: فهي تسرّع، وتؤخّر، وتعيد

إطلاقَ الخطاب، وهي تلخّص وتستبق، وتُضلُّ أحياناً: ولما كان يظهر المؤشّر إليه كأنه قابلٌ للتأشير، كانت تسعى الوَساطةُ إلى إيقاظ التوتّر الدلالي للخطاب الذي لا ينفكّ يُصرَّح به: كان ثمة معنى، وسيكون بالتالي معنى؛ وأضحت الوظيفة الثابتة للوساطة، بالتالي، وظيفة إقامة اتّصال (لنستعيدْ كلمة جاكوبسون بالموضوع): ولذا فهي تُبقي على التماسّ بين الراوي والإنشاء [١]، وكما لا يسعنا أن نحذف نواةً دون أن نشوّه التاريخ، فلا يسعنا ان نحذف وساطة دون أن نشوّه الخطاب. أما بالنسبة للصنف الكبير الثاني من الوحدات الإنشائية (القرائن)، الصنف الإندماجي، فإن الوحدات المتضمَّنة (فيه) تشترك في كونها لا تُشبَع (أو تكمل) إلاّ على مستوى الشخصيات أو الإنشاء، لذا فهي تشكّل جزءاً من علاقة ثابتيّة، يكون تعبيرها الثاني المضمر مكمِّلاً [٢] يمتد الى مشهد واحد، وشخصية واحدة، أو نتاج أدبي بالكامل.

ويمكن للباحث آنئذٍ أن يميّز داخل هذا السياق قرائن بكل ما للكلمة من معنى، قد يكون مرجعها طبعٌ أو شعورٌ أو مناخٌ (مناخ التشكيك مثلاً)، أو فلسفة، كما يميّز معلومات، تفيد في إضفاء

---

(١) تكلّم ڤاليري على «علامات إمهالية». والرواية البوليسية تلجأ إلى استخدام مكثّف لهذه الوحدات «المضلّة».

(٢) ن ـ رُويت يدعو العنصر ثابتياً كلَّ عنصر لازم على امتداد زمن المقطوعة الموسيقية (مثلاً، الزمن الذي يستغرقه ألّيغرو لباخ، أو الطابع الإنفرادي لغناء منفرد).

الهويــة، أو وضــع الشخصيــات أو الحدث في حيّــز الزمـــن والمدى (المكان). أن يقــول الراوي أو المنشيء، إن بــونــد لما كــان يحرس مكتباً، نافذته المفتوحة تسمح بــرؤيــة القمــر حــاطتــه غيــوم كبيرة متسارعــة، يعني أنــه يترك دلائــل على ليلــة صيــف راعــدة. وهــذا الإستنتاج ذاته يشكّل قرينة مناخيــةً تعــود بنــا الى صــورة الطقس الثقيل المقلق، أو الذي يثير قلقاً من عملٍ أو حدث لا نعلمه بعدُ. فللقرائن إذن، مدلولات مضمَرة دائماً: على أنَّ الـمُعْلِمات لا تملكها (مدلولات) بالمقابل، أقلَّهُ على مستوى التاريخ: إنها معطيات محضة ودالَّة مباشرة. والقرائن تضمر نشاطاً لحلّ رموز: وهي تعلّم القاريء أن يتعرَّف على طبع، وعلى مناخٍ، تحملُ المـُعلِماتُ معرفةً جاهزة، أما وظيفيّتها فهي ضعيفة كوظيفية الوساطات، غير أنها ليست معدومة، وأيا تكن نسبة «الصمم» في علاقتها مع بقية التاريخ، تسعى المَعْلِمَة (المثال على ذلك العمر المحدَّد للشخصية) إلى التصديق على حقيقة المرجع، والى تجذير التخيُّل في الواقع: الـمُعْلِمةُ إذن، فاعلةٌ واقعيةٌ، ولهذا تملك وظيفية موثوقاً بها، ليس فقط على مستوى التاريخ، بل على مستوى الخطاب[1].

---

(١) يميّز ج ـ جينيت بين نوعين من الوصف: تزيينيّ ودلالي (انظرْ «حدود السرد» في صُوَر ٢، لوسوي، ١٩٦٩). الوصف الدلالي وجب أن يلتصق بالمستوى التاريخي أما الوصف التزييني فبمستوى الخطاب، مما يفسّر أنه (الوصف التزييني) شكّل منذ أمد بعيد «قطعة» بلاغية مبالغ في ترميزها: الوصف، هو التمرين الأكثر تقويماً للبلاغة المستحدثة.

النّواة والوَساطات، القرائن والـمُعْلِمات، تلك هي الأصناف الأولى حيث يمكن أن توزّع وحدات المستوى الوظيفيّ. ولكن يجب إكمال هذا التصنيف لاعتبارين اثنين. أولهما، ان الوحدة يمكنها الإنتماء الى صنفين في الآن ذاته: أن تشرب الشخصية الويسكي (في صالة المطار) يعني ذلك عملاً يفيد كوساطة لتأشيرة (أساسية) للإنتظار، ولكن ذلك أيضاً قرينةٌ لمناخ معين (عصرنة، إنشراح، ذكرى، إلخ..) وبشكل آخر، يمكن لبعض الوحدات أن تكون مختلطة. ثمة لعبة مماثلة ممكنة في اقتصاد الكلام؛ كما في رواية «الأصابع الذهبية»، ولما كان على «بوند» أن يفتّش بدقة غرفة عدوّه، تلقّى مفتاحاً عمومياً من شريكه: للتأشيرة وظيفة (أساسية) محضة، يتبدّل هذا التفصيل في الفيلم: يرفع بوند رزمة مفاتيحه مازحاً مع الخادمة التي لا تعترض البتة، ليست التأشيرة وظيفيةً فقط، بل هي قرينيّة، فهي تُرجع القارىء الى طبْع بوند (طلاقته وحظوته لدى النساء). وفي الاعتبار الآخر تجب الملاحظة أن الأصناف الأخرى التي تكلمنا عليها آنفاً يمكن أن تكون خاضعة لتوزّع آخر، أكثر ملاءمةً للنموذج الألسني.

والواقع أن للوساطات، والقرائن، والـمُعْلِمات ميزةً مشتركة، إنها تمديدات بالنسبة للنّواة: وتشكِّل النواة بدورها مجموعات منتهيةً لعبارات أكثر عدداً، ويحكمها منطق خاص. وهي الى ذلك ضرورية وكافية، وحالما تُعطى هذه الدّعامة، تأتي الوحدات لتثبتها وفقاً لنمط توالد ذي مبدأ لامتناه، لكننا ندرك ذلك، لأنَّ هذا ما يحدث للجملة المكوّنة من عبارات بسيطة، ومعقّدة في تضعيفات لا متناهية،

وإملاءات، وإكساءات الخ.. ذلك ان السرد قابل للمواسطة، كحال الجملة. وكان مالارميه يعلّق أهمية كبرى على هذا النمط من البنية، والذي منه شكّل قصيدته « لا ضربة نرْدٍ البتة »، حتّى أمكن الباحث اعتبار « عِقَدها » (القصيدة) و « بطونها »، و « كلماتها - العقد »، و « كلماتها - التخريمات »، شعاراً لكلُ سرد - لكلّ كلام.

٣ - **النحو الوظيفيّ**: كيف وبحسب أية قواعد تترابط هذه الوحدات المختلفة الواحدة بالأخرى، على امتداد التركيب التعبيري الإنشائي.؟ وما هي قواعد التراكب الوظيفي؟ للإجابة عن هذه التساؤلات، لنعتبر المُعْلِمات والقرائن قادرة وبسهولة على التراكب في ما بينها: تلك حال رسم الشخص، الذي يضع جنباً الى جنب، ودونما إكراه، معطيات الحالة المدنية لهذا الشخص وسماته المميّزة. ثمة علامة تضمين بسيطة تجمع الوَساطات والنواة: كون الوساطة تُضمر بالضرورة وجود وظيفة أساسية يمكن الإستناد إليها وليس العكس صحيحاً. أما بالنسبة للوظائف الأساسية، فإنَّ رباط تضامن يوحدها، على أنَّ وظيفة بهذا النوع تجبر أخرى على مماشاتها والعكس صحيح. هذه العلاقة الأخيرة هي ما يجب الوقوف عنده لحظة: أولاً لأنها تحدّد دعامة السرد ذاته (تحذف التمديدات دون النّواة)، وثانياً لأنّها تهمّ أساساً اولئك الساعين الى بَنْينة السرد.

كنا أشرنا سالفاً الى أن السرد، عبر بنيته ذاتها، يؤسس إلتباساً بين التتالي وبين الإستتباع، بين الزمن وبين المنطق. هذا الغموض هو ما يشكّل المسألة المركزية للنحو الإنشائي. وهل وراء زمن السرد منطق

لازمني ؟ لا زالت هذه النقطة موضع خلاف بين الباحثين. ولما كان پروپ اختطَّ عبر تحليله، الطريق واسعة أمام الدراسات الحاليـة، أصرَّ على لاتبسيطية النظام التعاقبي: والزمن برأيه هو الواقع، وبدا ضرورياً لهذا السبب ان يجذّر السرد في الزمن، في حين أن أرسطو ذاته لـمّا حاول ان يعارض المسرحية التراجيدية (والتي حددتها وحدة العمل) بالتاريخ (الذي حدَّدته كثارية الأعمال ووحدة الزمن)، كان يعزو الأوليّة للمنطقي على التعاقبي[1].

وهذا ما فعله جميع الباحثين الحاليين (ليڤي، شتراوس، غريماس، بريمون، تودوروف) والذين يدعمون بأجمعهم (على الرغم من تعارض وجهات النظر) عبارة ليفي ـ شتراوس «إنَّ نظام التتابـع التعـاقبي ينحلُّ في بنية سجليّة لازمنية»[2]. والواقع أنَّ التحليل الحالي ينحو باتجاه فك تتابع المحتوى الإنشائي وإعادة تمنطقه، كما يسعى الى اخضاعه، لما أسماه مّالارميه، «صواعق المنطق البدائية»[3]. أو ما كان أكثر دقة ـ السعي للتوصّل الى إعطاء وصف بنياني للوهم التتابعي؛ وكان على المنطق الإنشائي أن يعير أهمية للزمن الإنشائي مبرزاً إياه. ويمكن القول، بشكل آخـر، إن الزمنيّـة ليسـت إلاّ صنفـاً بنيـانيـاً للسرد

---

(١) الفن الشعري.

(٢) ذكره ـ ك ـ بريمون، «الرسالة الإنشائية»، مجلة تواصلات، عدد ٤ ١٩٦٤.

(٣) حول الكتاب (أعمال كاملة، پلياد).

(للخطاب). وكما في اللغة، فإن الزمن لا ينوجد إلاّ على شكل نسَق، ومن وجهة السَرد، فما ندعوه الزمن ليس موجوداً، أو لا يوجد إلاّ وظيفيّاً، كونه عنصراً في نسَـق سيميـائـي: إذ لا ينتمـي الزمـن الى الخطاب المحض، ولكن الى المرجع، السَرد واللغة لا يعرفان إلا زمناً سيميولوجياً (أو رموزيّاً)، والزمن «الحقيقي» هو وهم مرجعي، أو «واقعي»، كما يبرزه شرح پروپ، ولهذا القبيل كان على الوصف البنياني أن يعالجه [1].

إذن، ما هو هذا المنطق الذي يتعارض ووظائف السرد؟ هذا يسعى الباحثون إلى إجرائه عملياً وما تمّت مناقشته مطوّلاً. قد نعود لاحقاً إلى مساهمات غـريماس، وبـريمون، وث ـ تـودوروف، في العدد الثامن من مجلة «تواصلات (١٩٦٦)»، والتي تعـالج كلها منطق الوظائف. ثلاث وجهات رئيسية تبرز الى الوجود كان عرض لها تـودوروف. الوجهـة الأولى تمثّلـت بعطـاءات «بـريمون» الأكثر منطقية». إذ اقتضى له أن يعيد بناء نحْوٍ للتصرّفات الإنسانية التي يبرزها السرد، وأن يختّط من جديد مسيرة «الإختيارات» التي تخضع لها شخصية بصورة قدرية، في كل نقطة من نقاط التاريخ [2]، وأن

(١) أعلن ڤاليري، وبطريقته المبكرة ولكن غير المستنفدة، عن وضعية الزمن الإنشائي: «إن الاعتقاد بالزمن، باعتباره عميلاً أو خيطاً موصلاً، هو مبنيٌّ على آليّة الذاكرة والخطاب المركّب»: والواقع أن الإلتباس يتكوَّن من الخطاب ذاته.

(٢) هذا المفهوم يستدعي نظرة لدى أرسطو: وتعني أنّ الإختيار العقلاني =

يبرز الى الوجود ما يمكن تسميته بالمنطق الطاقـوي[1]، لأنـه يلتقـط الشخصيات أو أن تختار المباشرة بالعمل. أما النموذج الثاني فهو ألسني (ليڤي ـ شتراوس، غريماس): الإهتمام الأساسي لهذا البحـث هـو إيجاد تعارضات جذورية في الوظائف، كون هذه الوظائف تتلاءم والمبدأ الجاكوبسوني القائل « بالصناعة »، والتي « تنسحب » على امتداد سيرورة السرد. (وقد نرى لاحقاً الدراسات الموسَّعة التي قام بها غريماس لتصحيح أو إكمال جذورية الوظائف). على أن الوجهة الثالثة التي اختطها تودوروڤ، تبدو مختلفة بعض الشيء، لأنها تنشىء التحليل على مستوى « الأفعال » (أي الشخصيات) محاولةً إقامة قواعد يتراكب عبرها السرد، ويتنوَّع، ويحوّل عدداً من الإسنادات الأساسية.

ليس الأمر هنا، منوطاً باختيار إحدى فرضيات العمل: إذ ليست الفرضيات هذه متخاصمة بل متنافسة، والتي تجد لها موقعاً في ملء الأعداد. على أنَّ المكمّل الأوحد الذي يسمح الباحث باستحضاره ويتعلق بأبعاد التحليل الآنف الذكر. وحتّى لو وضعنا القرائن جانباً،

= للأعمال الواجب اقترافهـا، هـو الذي يـؤسّس التطبيـق العملي، وهـو بالنتيجة العلم التطبيقي الذي لا ينتج أيَّ عمل أدبي متمايزاً عن عميله، عكس الشعريّة. وفي هذا السياق يمكن القول أن المحلّل يقوم بإعادة تكوين « التطبيق العملي » الداخلي للسرد.

(١) هذا المنطق المؤسّس على المبادرة (القيام بهذا العمل أو ذاك) هو جديرٌ أن يبرز مسألة التمسرُح التي يكون السرد مسرحاً لها عادةً.

والـمُعلِمات والوَساطات، فإن عدداً كبيراً من الوظائف الكبرى، يبقى ماثلاً في السرد (خاصة إذا تعلق الأمر برواية وتعدَّى كونه حكاية شعبية)، وثمة كثير من الوظائف لا تضبطها التحليلات الكثيرة التي ذكرناها، والتي سعت حتى الآن، إلى إبراز المفاصل الكبرى للسَّرد. إلى ذلك وجب على الباحثين ان يرتأوا وصفاً مشدوداً كفاية بقصد إبراز كلِّ وحدات السرد، وأصغر أقسامها، ولنذكر بأن الوظائف الكبرى لا يمكن ان تحدِّدها «أهميتها» بل طبيعة (إضمارية ثنائية) علاقاتها: إتصال هاتفي، مهما بدا تافهاً، يتضمن في ذاته، من جهة، بعض الوظائف الكبرى (رنَّ، رفع السماعة، تكلَّم، حطَّ السماعة) ومن جهة اخرى إذا اتخذ جملةً، وجب إعادة وصله، (أقله الأقرب بالأقرب) بالمفاصل الكبرى للحكاية.

إنَّ الغطاء الوظيفي للسرد يفرض تنظيماً للإبدالات، تكون كلّ وحدة قاعدية منها تجمّعاً صغيراً من الوظائف، ندعوه هنا (على حد قول «بريمون») تتاليةً. والتتالية تتابعٌ منطقيٌّ للنواة، تكون متحدّة برابطٍ تضامني[1]. وتنفتح التتالية حين لا تملك إحدى عباراتها أيَّ سابق تضامني، وتنغلق حين لا تملك إحدى عباراتها أيَّ لاحق. لنتخذ لنا مثالاً: أن يوصي المرء بمادة إستهلاكية، أن يتلقاها، يستهلكها ويدفع ثمنها، كل هذه الوظائف تشكل تتالية هي حتماً منغلقة، إذ ليس

(١) بالمعنى الملمسليفي ذي التعيين الثنائي: عبارتان تستلزم الواحدة الأخرى.

ممكناً أن تُستبق التوصية، أو أن يُلحق بعملية دفع الثمن، دون أن يخرج ذلك على الجماع المتجانس «للإستهلاك». والواقع أن التتالية قابلة للتسمية دائماً. وحالما حدَّد بيروب وبـريمون الوظـائـف الكبرى للسرد، انطلقا تلقائياً إلى تسميتها (خداع، خيانة، كفاح، عقد، إغواء، الخ..) على ان عملية التسميـة هـذه تبـدو حتميـة بـالنسبـة لـتتاليات باطلة، وهي ما يمكن تسميته «بالتتاليات الصغرى» كونها تشكّل غالباً الذرّة الأدق في النسيج الإنشائي. أتكون هذه التسميات نسْجَ المحلِّل فحسب؟ أو بالأحرى، أتكون تقعيدية ألسنية محضة؟ إنها تعالج نظام الرموز في السرد، ولكن يسع الباحث التخيُّل أنها تشكّل جزءاً من تعقيد (لغوي) داخلي لدى القارىء (المستمع) ذاته، يمسك بكل تتابع منطقي للأعمال كما كلٌّ إسمي: أن يقرأ المرء، يعني ان يسمي: وان يسمع، لا يعني فقط أن يرتاي كلاماً، بل أيضاً أن يبنيه.

وتبدو عناوين التتاليات مماثلة لهذه الكلمات، الأغطية التي تمتاز بها الآت الترجمة حين تغطّي، وبطريقة مقبولـة، تنـوعـاً كبيراً للمعنـى والفوارق الملتبسة. بيد أن لغة السرد التي في حوزتنا، تتضمَّن دفعة واحدة هذه الفئات الأساسية: أوّلها كون المنطق المنغلق، الذي يُبَنْيِنُ متتالية، مرتبطاً كلياً باسمه: فكل وظيفة تفتتح إستحواذاً، تفرض حالَ ظهورها، في الإسم الذي تبرزه، قضية الإستحواذ كاملة، كما تعلّمنا إياه كل انواع السرد التي شكّلت فينا لغة السرد.

وأياً تكن ضآلة أهمية التتالية، كونها تتـألـف مـن نـواة قليلـة،

تتضمَّن أبداً لحظات مخاطرة، وهذا ما يسوّغ للباحث تحليلها: ويبدو تافهاً أن يُشكِّل الباحث في تتالية، التتابع المنطقي للتصرّفات الدقيقة التي يتكوَّن منها عمل إهداء السيجارة (ضيَّف، قَبِل، أشعلَ، دخَّن)، ولكن تناوباً يمكن أن يحدث، عند كلٍ من النقاط هذه، أي حريَّة في المعنى: دوپون، موكل جيمس بوند، يهبُه القدّاحة ذاتها، لكن بوند يرفض الهبة، ومعنى هذا التشعّب هو أن بوند يخشى الوقوع غريزياً، على عبوة مفخّخة[1]. تكون التتالية، عندئذٍ وحدةً منطقية مهدَّدة: وهذا ما يسوّغها على الأقل. وهي الى ذلك، مؤسَّسة على قاعدة الأكثر: التتالية حين تنغلق على وظائفها، وتختفي تحت اسم، تشكل بذاتها وحدة جديدة، مستعدةً للعمل كأبسط عبارة من تتالية أخرى أوسع منها.

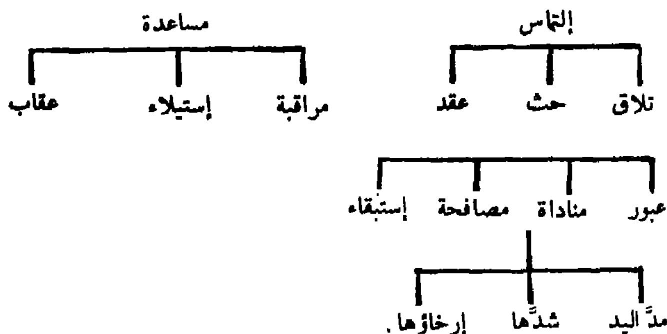
مثالاً عن تتالية صغرى: مدّ اليد، شدَّها، أرخاها، تصبح هذه المصافحة مجرَّد وظيفة: فهي تتخذ من جهة دور الإشارة (ليونة دوپون، ورعونة بوند) ومن جهة أخرى تشكِّل بعامة عبارة تتالية أوسع مسمَّاة التلاقي، ويمكن أن تشكل عباراته الأخرى (إقتراب،

---

(١) من الممكن جداً أن يجد الباحث، حتى على هذا المستوى اللانهائي الصغر، تعارضاً من النموذج (الجذوري) الإستبدالي، وإذا لم يكن بين عبارتين، فأقله بين قطبَيْ تتالية: إنَّ تتالية «تقديم السيجارة للضيف»، حين يتم تعليقها، يمكن أن تبرز الجذور خطر لأمان، (التي أبرزها شتشغلوف في تحليله دورة شرلوك هولمز)، شك / حماية، عدوانية / صداقة.

وقوف، مناداة، مصافحة، استبقاء) تتاليات - صغرى. إن شبكةً كاملة من الإستبدالات تُبَيِنُ السرد، بدءاً من القوالب الدقيقة جداً وانتهاءً بالوظائف الكبرى.

وما يستشفّه الباحث هنا، هو هرمية تظل داخليةً وعلى المستوى الوظيفي: على ان التحليل الوظيفي لا ينتهي الى غايته، إلاّ حين يُصار الى تضخيم السرد، عن كثب، من سيجارة دوهون إلى المعركة التي يخوضها بوند ضد الاصابع الذهبية: إنَّ هرمَ الوظائف يمسُّ المستوى التالي (مستوى الأعمال). ثمة إذن نحوٌ داخلي يشكِّل التتاليات ونحوٌ (او تركيب) إستبداليٌّ للتتاليات في ما بينها. وقد يتَّخذ الفصل الأول من «غولندفنغر» سيْراً يلقي ظله على الفصول التالية:



هـذا التمثيـل تحليليّ حتماً. وللقـارىء أن يلحـظ تتـابعـاً خطيّـاً للعبارات. ولكن ما يجب التنويه به، أن عبارات تتاليات كثيرة، يمكن لها أن تتراكب داخل بعضها البعض: إذ ما إن تقاربُ تتاليةٌ على

الإنتهاء حتى تظهر عبارة لتتالية جديدة: وهذا ما يفسِّر تنقّل التتاليات على شكل طباقات[1] : وإذا نظر الباحث وظيفياً إلى بنية السرد ألفاها متخفيّة: على ذلك «يمسك» النص، و«يتطلّع إلى». ولا يسَع تراكب التتاليات أن يكفَّ، داخل العمل الأدبي ذاته، عبر ظاهرة انقطاع جذري، إلاّ في حال استعيدت بعض الكتَل المحكمة، التي تكوّن النتاج الأدبي، إلى المستوى الأعلى للأعمال (للشخصيات): تتألف قصة الأصابع الذهبية من فصول ثلاثة مستقلّة، إذ أن كتلها الوظيفية تكفّ مرتين عن التواصل: لا علاقة تتالية بين فصل بركة السباحة، وبين فورت ـ كنوكس؛ ولكن تبقى علاقة عاملية، إذ أن الشخصيات (وبالتالي بنية علاقاتهم) هي ذاتها. ولنا مثال على ذلك: الملحمة («مجموع حكايا متعدّدة»): والملحمة سردٌ تكسَّر على المستوى الوظيفي غير أنه في اتحاد مع المستوى العاملي (وهذا يصحُّ على «الأوديسية» أو مسرح بريخت). وجب إذن، تتويج مستوى الوظائف (الذي يهيء الجزء الأكبر من الركن الإنشائي) عبر مستوى أعلى، حيث تنهل معناها وحداتُ المستوى الأول، الذي هو مستوى الأعمال.

---

(١) هذا الطباق يعود الفضل للشكلانيين الروس في التحسّب له حين حاولوا صياغة نموذجية لَـهُ: كما يجدر التذكير بالبنيات الرئيسية المرجَّعة للجملة.

III ـ الأعمال

١ ـ نحوَ وضعٍ بنيانيّ للشخصيات: في النظرية الأرسطية للصّناعة، كان لمفهوم الشخصية النصيب الأقل من الإهتمام، وكان أن خضع كلياً لمفهوم العمل: قال أرسطو بإمكان إيجاد حكايا دونما « خصائص ». ولكن يستحيل أن توجد خصائص دون حكايا. واستعاد هذا الرأي وعمل به المنظِّرون الكلاسيكيون (ڤوسّيوس). ولاحقاً اتخذت الشخصية هذه، التي لم تكن إلى حينه إلاّ إسماً، أو عميلاً يقوم بعمل محدَّد[1]، قواماً نفسانياً، فأضحت فرداً، « شخصياً »، أو بالأحرى « كائناً » مشكلاً بملئه، حتّى لو لم يقم بأي عمل[2]، وكفّت هذه « الشخصية » بالذات، عن أن تكون ملحقة بالعمل، حتى قبل أن تؤدي أيّ عمل، فجسّدت بامتياز جوهراً نفسانياً، ويمكن لهذه الجواهر أن تخضع لقائمة، تتخذ لها الشكل الأكثر نقاءً متمثلاً بقائمة « الإستخدامات » لدى المسرح البورجوازي (الخفيفة الظل، الأب النبيل إلخ). وكان على التحليل البنياني منذ ظهوره أن يعالج على مضضٍ الشخصية، على أنها جوهر،

(١) لا ننسى أن المسرح الكلاسيكي ما عرف إلاّ « ممثّلين »، وليس « شخصيات ».

(٢) إن « الشخصية ـ الشخص » تسود الرواية البورجوازية: رواية الحرب والسلم، إذ يبدو نيقولا روستوف على الدوام فتىً شهماً شجاعاً وباسلاً، ويظهر الأمير أندره أصيلاً، متخلصاً من غروره إلخ: وما يحدث لهم يبرزهم ولكنه لا يصنعهم.

بسبب إشكالية التصنيف التي تفرضها: ويذكرنا تودوروف برأي توماشفسكي في هذا المجال: نفى هذا الأخير عن الشخصية أية أهمية إنشائية، وخفف من حدّة هذا الرأي لاحقاً. بيد أن پروپ لم يسعَ إلى سحب الشخصيات من التحليل، بل اختصرها إلى نموذجية بسيطة، مؤسسة على وحدة الأعمال التي يتوزعها السرد، (واهب غرض سحري، مساعدة، شرير، إلخ)، لا على علم النفس.

ومنذ پروپ، لم تكف الشخصية عن أن تفرض المسألة ذاتها على تحليل السرد بنيانياً: فمن جهة تشكّل الشخصيات (أياً كان الإسم الذي نطلقه عليها: أشخاص المسرح أو عاملون) تصمياً لوصف ضروري، تبطُل خارجه «الأعمال» الدقيقة المنسوبة إليها، أن تكون جليّةً، حتى يسعنا التأكيد أن لا سرداً واحداً في العالم دونَ «شخصيات»[1] أو على الأقل دونما عملاء؛ على أن هؤلاء «العملاء»، الكُثر، لا يسعهم أن يُوصَفوا ولا أن يُصنّفوا في عبارات تنمّ عن «أشخاص»، إما لأنَّ الباحثين يعتبرون «الشخص» شكلاً تاريخياً محضاً، ومقيّداً لدى بعض الأنواع، (والتي نعرفها جيّداً).

---

(١) إذا توجَّه جزء من الأدب المعاصر بالنقد نحو «الشخصية»، فليس ذلك لتدميرها (وهو أمر مستحيل)، بل لتجريدها من الشخص، وهذا أمر مختلف تماماً، إنَّ رواية دونما شخصيات في الظاهر، كرواية «مأساة» لفيليب سولرز، تُبعد الشخص كلياً على حساب الكلام ذاته. وهذا الأدب يتطلّب «فاعلاً» دائماً، ولكن هذا الفاعل سيكون من الآن فصاعداً فاعلَ الكلام.

فيتوجَّب بالتالي الإحتفاظ، بالحال الأكثر اتّساعاً، لكل السردات (حكايا شعبية، نصوص معاصرة)، التي تتضمَّن عملاء، لا أشخاصاً؛ وإما لأن الباحثين اعتادوا على اعتبار «الشخص» عقلنةً حرجةً يفرضها عصرنا على عملاء إنشائيين، بصورة محضة. وجهد التحليلُ البنيانيِّ، الحريصُ جداً على عدم تحديد الشخصية في عبارات الجواهر النفسانية، عبر فرضيات متعدّدة، في تحديد الشخصية، ليس باعتبارها «كائناً»، بل «مشاركاً».

بالنسبة «لبريمون»، يمكن لكل شخصية أن تكون «عميل» تتاليات أعمال تختص بها (خداع، إغواء...)؛ وحين توحي التتالية ذاتها بشخصيتين اثنتين (وتلك حالة طبيعية) تتضمَّن منظورَيْن، أو إسمين إذا آثرنا ذلك (فما هو «خداع» للمنظور الأوّل هو «انخداع» للثاني)؛ وبالإجمال كلّ شخصية حتى الثانوية منها هي «بطلة» تتاليتها الخاصَّة. وكان «تودوروف» انطلق في تحليله رواية «نفسانية» (العلاقات الخطرة)، من العلاقات الثلاث الكبرى، التي انخرطت فيها الشخصيات ـ الأشخاص، وليس من هذه الأخيرة. دعا العلاقات الكبرى الثلاث اركاناً أساسية (حب، تواصل، مساعدة)؛ أخضعت هذه العلاقات عبر التحليل إلى نوعين من القواعد، الأول، وهو التحويل، حين يتعلّق الأمر بإبراز علاقات أخرى والثاني هو العمل حين يقتضي الأمر وصف تحوّل هذه العلاقات في سياق التاريخ: ثمة شخصيات كثيرة في «العلاقات الخطرة»، ولكن «ما يقال عنها»

مطواع للتصنّف[1]. واقترح غريماس أخيراً أن يصنِّف شخصيات السرد، بحسب ما تفعل، من هنا انطباق إسم «العامل» عليها، وليس بحسب ما تكون عليه، حتى يصحّ اشتراكها في ثلاثة محاور دلالية كبرى، نجدها إلى ذلك في الجملة (فاعل، مفعول، إسناد، ظرف)، وهذه المحاور هي، التواصل، الرغبة (أو الإلتماس)، والإختبار[2]، ولما كانت هذه المشاركة منتظمة عبر أزواج، أخضع عالم الشخصيات اللامتناهي، هو الآخر إلى بنية جذورية (فاعل / مفعول به، واهب / مُوهَب، مساعِد / معارض) تنسحب على امتداد السرد؛ ولما كان العامل يحدِّد صنفاً، أمكن لهُ الإمتلاء بممثلين مختلفين، تتحرَّك بحسب قواعد التكاثر، الإبدال أو الإنعدام.

ولهذه المفاهيم الثلاثة كثير من النقاط المشتركة. والنقطة الأهم، هي تحديد الشخصية عبر اشتراكها في دائرة أعمال، على أن هذه الدوائر قليلة العدد، نموذجية، وقابلة للتصنيف؛ ولهذا السبب أطلقنا على مستوى الوصف الآخر إسم مستوى الأعمال، حتى ولو كان هذا المستوى قميناً بالشخصيات فحسب: وينبغي ألا يُفهم من هذه التسمية معنى الأعمال الدقيقة التي تشكِّل نسيجَ المستوى الأوّل، ولكن معنى الإنبناءات الكبرى للتأدية العملية (رَغِبَ، تواصَلَ، كافَحَ..)

٢ ـ مسألة الفاعل: على أنَّ المسائل التي يثيرها تصنيفٌ

---

(١) أدب ودلالة، (لاروس ١٩٦٧).

(٢) علم دلالة بنياني، لاروس ١٩٦٦.

لشخصيات السرد، لم تَحَلَّ بعد على أحسن حال. ولا شكَّ من الإجماع على أن الأعداد الماثلة للشخصيات داخل السرد يمكن لها أن تخضع لقواعد الإبدال وأنَّ صورةً واحدة، حتى داخل نتاج أدبي، يسعها إستيعاب شخصيات مختلفة[١]؛ ومن جهة أخرى فإن النموذج الفاعلي الذي اقترحه غريماس (واستعاد تودوروف من وجهة مختلفة) يظهر صموداً في التجربة حيال عدد كبير من السردات؛ وكأيّ نموذج بنياني يقيَّم عبر شكله القانوني (قالب من ستة فواعل) وعبر تحوّلات منتظمة (إنعدامات، التباسات، إبدالات، إرسالات مزدوجة) يستدعيها هذا الشكل، مما يدفع للأمل بأنموذجية عاملية للسردات[٢]، وفي حين يصير للقالب قدرة تصنيفية تامة، (تلك حالة «العامل» لدى غريماس) فإنه يبرز بصورة سيِّئة تعدّدية الاشتراكات، حالَما تُحَلَّل هذه الأخيرة إلى عباراتِ منظورات مختلفة؛ وحين يُصار إلى مراعاة هذه المنظورات (في وصف بريمون)، يظلُّ نظام الشخصيات مجزّءاً

---

(١) ولطالما اعتمد علم تحليل النفسِ على عمليات التكثيف هذه ـ كان يقول مالآرميه، بخصوص هاملت: «بِطانات، إنّه لواجبٌ وجودها! في سياق الرسم المثالي للمسرح، كل شيء يتحرّك بحسب مبادلة رمزية لنماذج متداخلة في ما بينها أو في علاقة نسبية مع صورة، وحيدة».
(كريونة في المسرح، پلياد).

(٢) مثلاً: إن السردات حيث الفاعل والمفعول به يختلطان داخل الشخصية ذاتها هي سردات البحث عن الذات عن هويتها ذاتها (حمار الذهب)؛ سردات حيث الفاعل يلاحق مفاعيل متتابعة (مدام بوڤاري) الخ...

بصورة كبيرة؛ بيد أن الإختصار الذي يقترحه «تودوروف» يجنّب العقبتين الإثنتين، غير أنه لا يؤدّي، ولا يفيد منه حتى يومنا هذا، إلا سردٌ واحد. ويبدو أن كل ذلك يمكن أن يعاد تجانسهُ بسرعة.

أما الصعوبة الحقيقية التي يفرضها تصنيف الشخصيات تكمن في الحيّز (والوجود) الذي «للفاعل»، داخل كل قالب عاملي، أياً تكن صيغة هذا القالب. من هو فاعل (بطل) سرد ما؟ أيكون أو لا صنفٌ متمايز من الممثلين؟ وللإجابة نقول إن نمط الروايات الذي ألفناه، عوَّدنا التشديد بشكل أو بآخر، وبدهَاء سلبي أحياناً، على شخصية دون الأخرى. غير أن هذا الإمتياز يصعب أن يغطّي كل الأدب الإنشائي. هكذا فإن كثيراً من السردات، تضع في موقع الخصام، عدوَّيْن، تكون «أعمالها» متعادلةً على هذا النحو؛ والفاعل هو مزدوج حقاً، دون أن يتمكن الباحث من اختصاره عبر الإبدال؛ وذلك هو بالذات الشكل التقليدي الأكثر شيوعاً، كما لو أن السرد شهد هو ذاته، على غرار بعض اللغات، مبارزة أشخاص. هذا النزاعُ الثنائي أو المبارزة هو من الأهمية بمكان بحيث أنَّهُ يُدخِل السردَ في قرابة مع بنية بعض الألعاب (العصرية جداً).

حيث خصمان متعادلان يرغبان في الحصول على شيء يدوِّره حَكَمٌ؛ هذا الرسم البياني يذكّر بقالب الفاعل الذي اقترحه غريماس، ومما لا يدعو إلى الدهشة أنه إذا أردنا الوثوق بأن اللعبة كونها كلاماً، تنبثق هي الأخرى عن البنية الرمزية ذاتها التي نجدها في اللغة وفي

السرد : تكون اللعبة بدورها جملة[1].

وإذا احتفظنا بصنف متميز من الممثلين (فاعل الإلتماس، والرغبة، والعمل) يصبح من الضروري، أقلّه، أن يلطّف طبعه، بأن نخضع هذا العامل إلى الفئات الخاصّة بالشخص، النحويّ لا النفساني: مرةً أخرى، وجب التقرّب من الألسنية حتى يمكن وصف وتصنيف الحجّة الشخصية (أنا / أنت تُ / تَ) أو غير الشخصية (هو / هو) الفردية، الثنائية أو الجماعية، للعمل. وقد تكون الفئات النحويّة للشخص (المرصودة في ضمائر لغتنا) الأكثر حظاً في إيجاد مفتاح المستوى العملي. ولكن لما كانت هذه الفئات عاجزة عن أن تحدّد ذاتها إلاّ من خلال ارتباطها بحجّة الخُطاب، لا بحجّة الواقع[2]، والشخصيات بناءً على كونها وحدات في المستوى العملي، لا تجد معناها (أو معقوليتها) إلا إذا دمجناها في المستوى الثالث للوصف، الذي ندعوه هنا، المستوى الإنشائي (بالتعارض مع الوظائف والأعمال).

IV - الإنشاء

١ - **التواصل الإنشائي:** وكما تنوجد داخل السرد ذاته، وظيفة

---

(١) تحليل دورة جيمس بوند، الذي أجراه أو، إيكو، في مجلة «تواصلات»، العدد ٨، يُحيل إلى اللعب أكثر من الكلام.

(٢) انظر تحليلات الشخص التي أوردها بنفينست في كتابه «مسائل في الألسنية العامة».

للتبادل كبرى (متوزّعة بين الواجب والمنتفع) كذلك يكون السردُ تماثلياً، رهناً بتواصل آخر، باعتباره شيئاً: من جهة ثمة واهب للسرد، ومنتفع من السرد من جهة أخرى. والكل يعلم أنَّ الضميرين «أنا» و«أنت» في لغة التواصل الألسنية، هما مفترضان الأول نسبة إلى الآخر؛ وعلى المنوال ذاته، لا سردَ دونَ منشيء ودون مستمع (أو قاريء). ويمكن لهذا الأمر أن يكون عادياً حتى الإبتذال، في حين أنه يستغل بصورة سيِّئة.

ولا شكَّ أن دورَ المُرسِل أشبع تفسيراً (يدرس الباحث «مؤلّف» رواية، دون أن يتساءل إذا كان هو «المنشيء» حقاً)، ولكن حين نتجاوز الأمرَ إلى القاريء، تمسي النظرية الأدبية أكثر حشمةً: والواقع أن المسألة لا تكمن في أن يستبطن الباحث مبرّرات المنشيء، لا المفاعيل التي يحدثها الإنشاء على القاريء؛ بل يقتضي الأمرُ وصف نظام الرموز الذي عبرَهُ دُلَّ على المنشيء والقاريء على امتداد السرد ذاته. أما علامات المنشيء فتبدو للوهلة الأولى، أكثر وضوحاً للعيان وأكثر عدداً من العلامات الدالة على القاريء (فالسرد يقول غالباً «أنا» أكثر من قوله «أنت»)؛ والحقيقة أن علامات القاريء هي أكثر ارتداداً من الأولى.

وهكذا، كلّما كفَّ المنشيء عن «التمثيل»، وعن إيراد الوقائع التي يعرفها هو جيداً بينما يجهلها القاريء، أحدث ذلك علامةً للقراءة، عبر الإنعدام الدالّ، إذ لن يكون معنى في أن يهب المنشيء نفسه

معلومةً ما: «كان لِيُو سيِّدَ هذه العلبة»[1]، يخبرنا الراوي عبر صيغة المتكلم: وهذه علامة على القارىء، قريبة مما يـدعـوه جـاكـوبسـون «الوظيفة الغيبوبية» للتواصل. على أن من هناتِ التصنيف، أن يهمل الباحث جانباً علاماتِ التلقيّ (رغم أهميتها)، ليقول كلمة واحدة عن علامات الإنشاء[2].

من هو واهب السرد؟ يبدو أن ثلاثة مفاهيم ادَّعت الإجابة عن هذا التساؤل؛ ويعتبر المفهوم الأول أن السرد بثه شخص (بملء المعنى النفساني لكلمة الشخص)؛ ولهذا الشخص إسمٌ، إنه المؤلِّف، به يُصارُ إلى تبادل دونما توقّف بين «الشخصية» وبين الفن الذي يحوزه فردٌ متماهٍ كليّاً، يستلُّ الريشة مرحلياً ليكتـب تـأريخاً: ليس السرد إذن (الرواية بالأخص) إلاّ التعبير عن «الأنا» الخارج على نطاقه. إنَّ المفهوم الثاني يصنع من المنشىء، نوعاً من الضمير الكليّ، اللاشخصيّ ظاهرياً، يبث التأريخ من وجهة عليا، هي وجهة الله[3]: والمنشىء على

---

(١) «ضربة مضاعفة في بانكوك» إن الجملة، في الفرنسية تعمل كأنها «رفة عين» بالنسبة للقارىء، كأنما يستدير المرء حول نفسه. وعلى العكس من ذلك، فإن البيان «هكذا، لِيوكان يخرج لتوّه» هو علامة على المنشىء، إذ أن هذا القول يندرج في تحليل منطقي يقوم به «شخص».

(٢) تودوروف ـ مذكور آنفاً، يعالج إلى ذلك صورة المنشىء وصورة القارىء.

(٣) «متى يمكن الباحث أن يكتب من وجهة نظر مزحة عُليا، أي كما لو أن الله ينظرهم مِن عَلٍ؟» (فولبير، توطئة لحياة كـاتـب، لـوسُـوي، ١٩٦٥).

حد سواء داخليّ ازاء شخصياته (لأنه يدرك تماماً كل ما يحدث لها ويلمّ بها) وخارجيّ (كونه لا يتماهى البتّة مع شخص أو مع آخر). والمفهوم الثالث والأكثر حداثة (هنري جيمس، سارتر) ينصّ على أن المنشيء يجب أن يقصر سرده على ما يمكن للشخصيات أن تلاحظه أو تعرفه: يحدث كلّ شيء كما لو كانت كل شخصية بدورها مُرسِلةً للسرد. غير أنَّ المفاهيم الثلاثة الآنفة مزعجة بمقدار ما ترى كلها، في المنشيء والشخصيات، أشخاصاً حقيقيين، «أحياءً» (والكل يعلم القدرة السرمدية التي لهذه الأسطورة الأدبية) كما لو أن السرد يتحدَّد بدئياً، بناءً على مستواه المرجعي (تلك مفاهيم متساوية في «واقعيّتها»).

بيد أنَّ المنشيء والشخصيات، أقلّه من وجهة نظرنا، هي في الضرورة «كائنات من ورق»؛ ولا يسع واضع سردٍ أن يختلطَ بشيء مع منشيء، هذا السرد[1]؛ فعلامات المنشيء ماثلة في السَّرد، وهي أشدّ تقبّلاً بالتالي لتحليل رموزيّ ناجز؛ ولكن حتّى يقرّ الرأي على أن يحوز المؤلّف ذاته (الذي يعلن عن نفسه، ويختبيء أو يمّحي) «علاماتٍ» ينثر نتاجه خلالها، وجب أن يفترض الباحث وجود «علاقة علائمية» بين «الشخص» وبين كلامه، مما يجعل من المؤلف

(١) تمايز أكثر ضرورة، بالمقياس الذي يحكمنا تاريخياً، من جمهرة من النصوص كانت دون مؤلّف (سردات شفهية، حكايات شعبية، ملاحم منوطة بحكواتيين ورواة إلخ).

ذاتاً بملئها ومن السردِ التعبير الأدائيَّ عن هذا الإمتلاء: وهذا ما يعجزُ التحليل البنياني أن يخلص إليه: « من يتكلّم » (في السرد) ليس هو « من يكتب » (في الحياة) و« من يكتب » ليس « من هو كائن »[1].

والواقع أنَّ السرد بالمعنى الحقيقي للكلمة (أو نظام رموز المنشيء)، كما اللّغة، لا يعرف إلاَّ نسقين من العلامات: شخصياً وغير شخصيٍّ، ولا يفيد هذان النسّقان بالضرورة من ميزّاتٍ ألسنية متعلقة بالشخص (أنا) وبغير الشخص (هو)؛ قد تكون سردات، على سبيل المثال، أو مقاطع كتبت بصيغة الغائب ولكن حجتها الحقيقية هي صيغة المتكلّم.

ما السبيل إلى تقرير الأمر؟ يكفي أن تُعاد كتابة السرد (أو المقطع) بتحويله من صيغة الـ (هو) إلى صيغة الـ (أنا): وطالما لا تؤدّي هذه العملية إلى أي تشويه للخطاب بل تبدّل الضمائر الإعرابية، ويتأكّد حينئذٍ البقاء داخل نسق الشخص: إنّ مقدّمة الأصابع الذهبية رغم أنها كتبت بصيغة الغائب، هي في الواقع كلام جيمس بوند؛ وحتى تتغيّر الحجّة استحالت إعادة الكتابة.

إنَّ الجملة التالية: « لمح رجلاً في الخمسين بمشية شابة بعد ... » هي محض شخصيّة، على الرغم من وجود ضمير هو (« أنا، جيمس بوند،

---

(١) ج ـ لاكان: « الذي اتكلّم عليه، حين اتكلّم هل هو ذاته الذي يتكلّم؟ ».

لمحتُ الخ. . . »). وعلى أن البيان الإنشائي التالي «يبدو أنَّ طنين الجليد لدى ارتطامه بالزجاج، أعطى بوند انطباعاً مفاجئاً»، لا يمكن أن يكون شخصياً، بسبب وجود فعل «يبدو»، وهو الصيغة التقليدية للسرد، حالما تُنشيء اللغة نسَقاً زمنياً كاملاً، خاصاً بالسرد، يهدف إلى أن يتجنب المتكلِّم صيغة الحاضر[1]: «لا شخصَ يتكلَّم في السَّرد، على حد تعبير «بنڤينيست». في حين أن الحجَّة الشخصية (تحت أشكال تتفاوت تخفياً) اجتاحت السرد شيئاً فشيئاً، كون الإنشاء أُرجع إلى ظرفيْ المكان والزمان للتعبير (ذلك هو تحديد النسق الشخصي)؛ على ذلك فإن كثيراً من السردات، الأكثر شيوعاً، تتزاوج في ما بينها بإيقاع بالغ السرعة، وغالباً ما يكون الشخصيُّ وغير الشخصيِّ في حدودِ الجملة ذاتها؛ هنا عبارة «الأصابع الذهبية»:

عيناهُ	شخصيّ
الزرقاوان الرماديّتان	غير شخصيّ
حدَّقتا بعيني دوبون الذي لا يدرك أيَّ امتلاءٍ يتّخذ	شخصيّ
إذ تضمَّن هذا النظر الثابت مزيجاً من الخفر، والخبث	
والتحقير الذاتي	غير شخصيّ

إنَّ امتزاج الأنساق يحسُّ حتماً على أنه سهولة. ويمكن لهذه السهولة أن تصل إلى حدّ التزييف: لا تحتفظ أغاتا كريستي في روايتها البوليسية

---

(١) إ ـ بنڤينيست، مذكور آنفاً.

(« الساعة الخامسة والدقيقة الخمس والعشرين ») بالسرّ إلاّ حين تخدع شخص الإنشاء: يوصف الشخص من الداخل، في حين أنه القاتل[1]: يحدث كل شيء كما لو أن الشخص ذاته يحوز ضمير شاهد، ماثلاً في الخطاب، وضميرَ قاتل، ماثلاً في المرجع: إن المزلاج المفرط الفاصل بين نسقين، وحده الذي يسمح بالسرّ. ويفهم الباحث آنئذ كيف يُصنع، في القطب الآخر من الأدب، من هامش النسق المنتقى شرطاً ضرورياً للنتاج، دون أن يسعه مدح هذا النمط إلى النهاية.

على أن الهامش هذا ـ وهو موضع بحثٍ لبعض الكتاب المعاصرين ـ ليس بالضرورة نصّاً أمْرياً جمالياً؛ وما ندعوه الرواية النفسانية، تتّسم عادّياً بمزيج النسقين، لأنها تحشد بالتتالي علامات غير ـ الشخص وعلامات الشخص؛ ولا يسع « علم النفس »، في الواقع ـ بشكل متناقض ـ أن يغتني بنسق الشخص ـ المحض؛ إذ أن الباحث حين يعزو كلّ السرد إلى حجّة الخطاب وحدها، أو إذا ما آثره على فِعْل العبارة فإن المحتوى ذاته للشخص يضحي مهدّداً: فالشخص النفساني (ذَو الطبيعة المرجعية) لا علاقة له البتّة بالشخص الألسني، الذي لم تحدّدْه إستعداداتٌ أو نوايا أو سِماتٌ، ولكن موقعه (المرمّز) في الخطاب. وعلى هذا الشخصِ الشكليّ يتكلّم الباحثون اليوم؛ وهذا ما يعتبره البعض تخريباً بالغ الأهمية (فلدى العامّة انطباع أن لا أحدَ

(١) صيغة شخصية: « كان يبدو حتّى لبورنابّي أنَّ شيئاً لم يظهر متغيّراً » الخ. وهذا النهج هو أكثر ابتذالاً في قصة « اغتيال روجيه أكرويد »، لأن القاتل يلهج صراحة بـ « أنا ».

يكتب « روايات ») إذ يهدف التخريبُ هذا إلى تحويل السرد من النظام الإثباتي المحض (والذي يقيمه إلى الآن) إلى النظام التجلّويّ الذي بحسبه يصير معنى الكلمة هو الفعلَ ذاته الذي ينطق بها[1]: اليوم، أن يكتب المرء، لا يعني أن « يروي »، بل يعني أن يروي المرء ويستحضر كلَّ المرجع (« ما يُقال ») لفعل العبارة هذا، لِذا فإنَّ جزءاً من الأدب المعاصر، ليس وصفياً، بل تحوّليٌّ، ويسعى بناءً على ذلك، إلى استكمال حاضر (أو مضارع) في الكلام ولا أنقى بحيث يتماهى الخطاب كلّه بالعمل الذي يحرّره، حين يُعزَى اللّغْوُ ٤ كله ـ أو يُسحب ـ إلى المعجم[2].

موقعُ السَّرد: احتلّت المستوىَ الإنشائي، علاماتُ الإنشائية، وجماعُ الرّموز العملانية التي تعيد دمج الوظائف والأعمال في التواصل الإنشائي، الموزّع بين واهب (هذا التواصل) والمنتفع به ـ بعض هذه العلامات كان موضع دراسة: في الآداب الشفهيّة، نتعرّف بعض أنظمة رموز الإلقاء (الصيغ الوزنية، أو صيغ الأوزان، مناقبيّة مصطلحة في التقدم)، وندرك ان « المؤلّف » ليس من يبتدع

---

(١) حول التجلّويّ انظُرْ ت ـ تودوروف، المذكور آنفاً ـ إن المثَل التقليدي عن التجلويّ هو البيان التالي: إنّي أعلن الحرب، الذي لا « يلحظُ » شيئاً، ولا « يصف » شيئاً، ولكنه يستنفد معناه في لفظه ذاته على عكس البيان: الملك أعلن الحرب، الذي يبدو استنتاجياً، وصفياً.

(٢) حول التعارض القائم بين اللغو والمعجم. انظُرْ ج ـ جينيت المذكور آنفاً.

الحكايات الأجل، بل هو من يحسن ضبط نظام الرموز الذي يتولّى استخدامه وإشراك المستمعين به: ويكون المستوى الإنشائي، في هذه الآداب، بارزاً للغاية، وقواعده غاية في الإكراه بحيث يصعب على الباحث أن يرتأي «حكاية» تفتقد علامات للسرد مرمّزة («كان يا ما كان...» الخ). في آدابنا المكتوبة، استدللْنا «قالْ، في مَرَّةْ..» باكراً إلى «أشكال الخطاب» (وهي في الواقع علامات للإنشائية): تضيفُ لصيغ تدّخل المؤلّف، اختطه أفلاطون، واستعاده من بعده «ديوميد»[1] وترميزٌ لبدايات ونهايات السرد، تحديد لمختلف أساليب التمثيل (المتكلم المباشر، المتكلم غير المباشر، والمتكلم الإسنادي)[2]، ودراسة «وجهات النظر» الخ.. هذه العناصر كلها تندمج في إطار المستوى الإنشائي. وإلى ذلك نضيف الكِتابة في مجموعها، إذ لا يكون دورها في «إبلاغ» السرد، بل في الإعلان عنه.

والواقع ان وحدات الكتابة من المستويات المتدنية تندمج بصورة جيدة بالسّرد: إنَّ الشكل الأمثل للسّرد، كونه سرداً، يستشرف محتوياته وأشكاله الحكائية المحضة (وظائفاً وأعمالاً). وهذا يفسّر أن يكون الرمز الحكائيّ المستوى الأخير الذي يمكن لتحليلنا ان يطاله،

(١) (لا تدخّل من جانب المنشىء في الخطاب: المسرح مثلاً) (للشاعر وحده الكلام: أمثال، قصائد تعليمية)، (مزيج نوعين: الملحمة).

(٢) هـ ـ سورنسن، في مجموعة مقالات متفرّقة لجانسن.

إلاَّ في حال خرج التحليل على الشيء، السرد، أي في حال انتُهكت قاعدة المثولية التي تؤسس هذا التحليل. والحقيقة أنَّ السرد لا يسعه ان يتلقّى معناه، إلاَّ من العالم الذي يستخدمه: وراء المستوى الإنشائي، يبدأ العالم، أي تبدأ انظمة أخرى (اجتماعية، اقتصادية، إيديولوجية) لا تشكل عباراتُها السردات فقط، بل عناصر لمادة أخرى أيضاً (أحداث تاريخية، أوضاع، قرارات، الخ..) في حين تتوقف الألسنية عند حدود الجملة، يتوقف تحليل السَّرد لدى الخطاب: يتوجَّب على الباحث حينئذٍ الإستعانة «بعلم رموزيّ» آخر. عرفت الألسنية هذا النوع من الحدود، والتي طرحتها ـ أو بالأحرى اكتشفتها ـ تحت عنوان «مواقف».

يُحدِّد «هوليداي» «الموقف» (بالنسبة للجملة) على أنه مجموع الوقائع الألسنية غير المتداعية[1]، بينما يعتبره «بريتو»، بمثابة «مجموع الوقائع التي يعرفها المتلقي لحظة إتمام الفعل السيميّ (أو المعنوي) وبالإستقلال عنه في الآن ذاته[2]».

ويمكن القول على المنوال ذاته، أنَّ كلَّ سرد خاضع «لموقف سرد»، أي لمجموع أعراف يُستهلك السرد بحسبها. ففي المجتمعات المسمّاة «سلفيّة»، يكون موقف السرد أكثر ترميزاً[3]، وحدة

(١) م، أ، ك، هاليداي، مذكور آنفاً.

(٢) بريتو: «مبادىء في علم المعنى».

(٣) إن الحكاية، يذكّرنا ل. سياغ، يمكن أن تقال كلَّ لحظة، وكل مكان بينما لا يصح ذلك على السرد الأسطوري.

الأدب الطليعيّ يحلم بأعراف قراءة، هي مشهديةُ لدى مالارميه، الذي أراد ان يُلقَى الكتابُ على المـلأ بحسب إجراء تركيبي محدَّد، واعراف طباعيّة لدى ميشال بوتور الذي يحاول ان يُرفِقَ بالكتاب علاماته الخاصة. غير أنَّ مجتمعنا، عملاً بالأمر الشائع، يُخفي ما أمكنه نظام رموز موقف السَّرد: إذ لا يحسب المجتمع طرائق الإنشاء التي تحاول أن تحيِّد السَّرد اللاحق، متظاهراً بإعطائه (أي السرد) فرصة طبيعية تكون بمثابة الدافع، وإذا صحَّ التعبير فإن هذه الطرائق تعيد إغلاق السرد بعد إفتتاحه: مثلاً، روايات مؤلَّفة من رسائل، مخطوطاتٌ يدَّعي الباحث اكتشافها، مؤلّف يلتقي المنشىء، أو أفلام تطلق تأريخها قبل المقدّمة. والنفور من أن يعلن المجتمع عن أنظمة رموزه، يشير الى كونه بورجوازياً ينطبع بهذه السمة ويبرز في آن معاً ثقافة الجماهير الناشئة عن هذا المجتمع: إذ يلزم هذا المجتمع المعنيَّ وهذه الجماهير علاماتٌ لا تكون لها سمةُ العلامات. على أن ذلك ليس إلا ظاهرةً بنيانية عارضة: أن يفتح القارىء روايةً أو جريدة أو يضيء شاشة التلفزيون، هو حدثٌ يبدو أليفاً للغاية ومتهاوناً الى أبعد حدٍّ، ولكن لا شيء يحول دون أن يُحِلّ هذا الحدث المتواضع فينا، ومرة واحدة، كلَّ النظام الرمزي دوراً غامضاً نتيجة لهذا الأمر: لما كان مجاوراً لموقف السرد (ومحتوياً إيّاه أحياناً) ينفتح على العالم وينعتق السّرد (أو يستهلك)، ولكنه (أي المستوى الإنشائي) حين يتوّج المستويات السالفة يغلق السَّرد، ويشكله نهائياً معتبراً إيّاه كلامَ لغةٍ يتكهّن ويحمل في ذاته تقعيده اللغويّ الخاص.

٧ - نظام السرد

يمكن للـغة بكل ما تعنيه الكلمة أن تتَّخذ عبر تضافر إجراءين أساسيين: الإنبناء، أو التجزئة، التي تنتج وحداتٍ (وما يدعوه بنفنيست، الشكـل) ثمَّ الإدمـاج، الذي يجمـع هـذه الوحـدات في وحدات من درجة عليا (المعنى). وهـذا الإجـراء الثنـائـي، يجده الباحث في لغـة السرد، وهـذ الأخيرة تعـرف بـدورهـا إنبنـاءً أو إدماجاً، أي شكلاً ومعنىً.

١ - **تحرّف وانتشار:** ينطبع شكلُ السرد، أسـاسـاً، بسلطتين إثنتين: الأولى أن يمدد السرد علاماته على امتداد التأريخ، والأخرى ان تدخل انتشارات غير متوقعة في هذه التحرّفات. وتظهر هاتان السلطتان كأنهما حرّيتـان أو تفسيحـان اسلـوبيـان، على أنَّ قصـد السرد، تحديداً ان يدمج هذه الإختراقات في لغته[1].

إنَّ تحرُّف العلامات موجود في اللغة. درس الظاهرة العالِمُ «بالّي». وبما يختص بـاللغـة الفـرنسيـة والألمانيـة[2]، ثمة تفـارق تركيبي، حالما لا تكون العلامات (الخاصة برسالة) متجاورة، وحالما تضطرب الخطوطية المنطقية (مثلاً أن يسبق المسندُ الفاعلَ). ثمة شكل

---

(١) ڤاليري: «تقترب الرواية شكلياً من الحلم: ويمكن للباحث أن يحدد الواحد والآخر باعتبار هذه الخاصية التي يمتلكانها: إن كل مفارقاتها تنتمي إليها».

(٢) ش. بالّي ـ ألسنية عامّة وألسنية فرنسية ـ برن ـ الطبعة الرابعة ١٩٦٥.

من التفارق التركيبي جدير بالذكر يلحظه الباحث حين تفصلُ أجزاء العلامة ذاتها علامات أخرى، على امتداد سلسلة الرسالة (مثلاً، النفي «بلا البتّة»، وفعل «سامح» في جملة: لا يسامحني البتَّة). ولما كانت العلامة مجزّأة، توزّع مدلولها على دالآت كثيرة، تباعدُ بين بعضها البعض، على أنها لا تفهم منفردةً. عاينّا ذلك في ما يختصّ بالمستوى الوظيفي، وهذا ما يحدث تماماً في السرد: وحدات تتالية، وإن شكلت على مستوى هذه التتالية بالذات، يمكن أن تفصل بين بعضها البعض وحداتٌ تأتي من تتاليات أخرى: ذكرنا ذلك آنفاً بأن بنية المستوى الوظيفي متخفيّة[1]. وبناءً على آراء «بالّي»، الذي يضع اللغات التأليفية، حيث يسود التفارق التركيبي (كاللغة الألمانية) بتعارضٍ مع اللغات التحليلية التي تحترم الخطية المنطقية وأحاديَّة الدلالة (كاللغة الفرنسية)، فإن السرد لغة تأليفية يؤسّسها، جوهراً، نحوٌ من الدمج والتغليف: بحيث ان كل نقطة من السرد تشعّ في اتجاهات عديدة على السّواء: حين يطلب جيمس بوند كأسَ ويسكي بانتظار الطائرة، تكون لهذه الكأس، كونها قرينةً، قيمةٌ متعدّدة الدلالات. إنها عقدة رمزية تجمع في ذاتها مدلولات كثيرة (غنى، حداثة، بطالة)؛ ولكن طلب الويسكي هذا، بما انه وحدة وظيفية،

---

(١) ك. ليڤي - شتراوس (انثروبولوجيا بنيوية): «علاقات تنشأ من الرزمة نفسها يمكن أن تظهر بفترات متباعدة، حين ينظر الباحث إليها من وجهة نظر تعاقبية». أ. ج - غُريماس شدَّد على افتراق الوظائف (علم دلالة بنيويّ).

يجب ان يتجاوز إبدالات عديدة عن كثب (إستهلاك الويسكي) انتظار، رحيل، الخ..) حتى تبلغ معناها النهائي: «إلتقطت» وحدة المعنى عبر السرد كله، على أن السرد ذاته لا «يُمسك» إلا عبر تحرّف وإشعاع وحداته.

إنَّ الإنتشار المعمَّم يهبُ لغة السرد طابعها الخاص: ولغة السرد ظاهرة المنطق المحض، لأنها مؤسَّسة على علاقة غالباً ما تكون بعيدة، وتحرّك نوعاً من الثقة في المذكرّة التفكيرية، وهي تستبدل دوماً النسخة البسيطة المحضة للأحداث المرويّة؛ وبحسب ما تقوله «الحياة»، من غير المتوقع في لقاء ما، ألا تسبق الجلوس دعوةٌ إلى الحلول في المكان: وهذه الوحدات في سياق السرد، متجاورة من وجهة نظر تكثيفية، ويمكن أن يفصلها تتابعٌ من الإدماجات منتمية الى دوائر وظيفية مختلفة تماماً: هكذا ينشأ نوعٌ من «الزمن المنطقي»، الذي يُمتُّ بصلة ضئيلة مع الزمن الواقعي، في حين يكون السحق الظاهر للوحدات خاضعاً للمنطق الذي يوحّد بدوره نواة التتاليات. وليس عنصر الاثارة أو التشويق إلا شكلاً منحازاً، أو إذا صحَّ التعبير، متفاقماً للتحرُّف: وفي حين يبقي هذا الترقب على تتالية مفتوحةٍ (عبر إجراءات تفخيمية تشير الى التأخير وإعادة الإنطلاق)، ويدعم التماسَّ مع القارىء (المستمع)، ويحتفظ بوظيفة إقامة اتصال، ومن جهة أخرى، يمنحه (القارىء) التهديد بوجود تتالية غير مكتملة، وجدولٍ صرفي مفتوح (كما لو ان لكل تتالية قطبين، إذا صحَّ ظنُّنا)، أي وجود اضطراب منطقيّ، على أنّ هذا

الإضطراب بالذات يستهلك بقلق ولذّة (على الرغم من أنه يُرمم دائماً)؛ «الترقّب» هو لعبة مع البنية، يهدف الى المخاطرة بها وتمجيدها في آن، إذا صحَّ التعبير، وهذا ما يشكّل حالة رعشة حقيقية المعقول: ولئن يمثّل ا(الترقب) النظامَ (وليس التسلسل) في هشاشته، يستكمل فكرة اللغة ذاتها: فما يبدو أكثر إثارة للشفقة، هو أيضاً أكثر إعمالاً للفكر: و «الترقّب» يأسِرُ من خلال «الروح» لا من خلال «قماشات مغلّفة»[1].

ما يمكن أن ينفصل، يمكن ان يُملأ. ونظراً الى أنَّ النواة الوظيفية متمدّدة، فهي تمثّل مسافات مزيدة يمكن ان تُملأ بصورة شبه لانهائية، ويمكن أن تُملأ فجواتُ عدد كبير من الوَساطات، كلّما وَسِع نموذجية ان تتدخل، إذ يمكن لحرية الوَساطة أن تنتظم بحسب محتوى الوظائف (بعض الوظائف يتعرَّض للوسَاطة بصورة أحسن من البعض الآخر: الإنتظار مثلاً)[2] وبحسب مادّة السرد (للكتابة إمكانيات في فك الإدغام ـ للوساطة إذن ـ أكبر من إمكانات

---

(١) ج - ب فاي، حول مسألة «بافوميت» لكلوسّوفسكي: «نادراً ما يكشف التخيّل (أو السرد) بمثل هذا الوضوح ما هو عليه بالضرورة: اختبار «الفكر» «بالحياة».

(٢) الإنتظار ليس له، منطقياً، إلا نواتان: الأولى انتظار هادىء، والأخرى انتظار متحقق أو مخيَّب؛ غير أن النواة الأولى يمكن أن تكون محيّدة بصورة كبيرة، وأحياناً بشكل لامتناهٍ (بانتظار غودو): يضاف إلى ذلك لعبٌ، يكون هذه المرة أقصى الأمور، وهو البنية.

الفيلم: يمكن قطع حركة مؤداة شفوياً بسهولة أكبر مما لو كانت الحركة مصوّر[1]. مما يدفع الى القول أن للقدرة الوساطية في السرد لازمةً هي قدرتها الإضمارية.

إنَّ وظيفة (تناول غِذاءً مغذيّاً) يمكن أن يختصر كلَّ الوساطات المحتملة التي يخفيها (تفصيلُ الغذاء)[2]، ويكون ممكناً من جهة أخرى، أن تُختصر تتالية الى نواتها، وهرمية تتاليات إلى أجزائها العليا، دون أن يُشوّه معنى التاريخ: إن سرداً يمكن له ان يتماهى، حتى لو اختصرنا ركنه الجمعيَّ الى فواعله والى وظائفه الكبرى ابداً مثلما تنشأ عن التصعيد التدريجي للوحدات الوظيفية[3]. وبمعنى آخر يُطرح السّرد على أنه مختصر (ما كان الباحثون يدعونَه البرهان). ويبدو للوهلة الأولى أنَّ كلّ خطاب هو على الشاكلة نفسها، غير أنَّ لكل خطاب نموذج اختصار، ولما كانت القصيدة الغنائية، مثلاً. الإستعارة الأوسع مدىً لمدلول واحد[4]، وأن يختصرها الباحث يعني

---

(١) ڤاليري «إنَّ بروست يجزّىء - ويهبنا الإحساسَ بإمكانية التجزيء بشكل لانهائي - لكن هذا ما اعتاد الكتّاب الآخرون على تجاوزه».

(٢) هنا أيضاً، تخصيصات بحسب المادّة: للأدب هذه القدرة المجازية التي لا مثيل لها. بحيث لا تملكها السينما ذاتها.

(٣) هذا الإختصار لا يتطابق بالضرورة مع تبويب الكتاب إلى فصول، بل يبدو على العكس، إنَّ للفصول هذه دوراً في إقامة الإنقطاعات، أي الوقفات المشوّقة (تقنية الوريقة).

(٤) ن - رُويت، مذكور آنفاً، يمكن للناقد أن يفهم القصيدة كونها نتاج =

أن يهبَ هذا المدلولَ، وهذه العملية لفرط ما هي مسهلة فعّالة تغيِّبُ هويّة القصيدة مؤقتاً (إختصارات القصائد الغنائية تُختصر بالمدلولين حب وموت) من هنا تنشأ القناعة باستحالة اختصار قصيدة. وبالمقابل، مختصر السرد (إذا قاده الباحث بناءً على مقاييس بنيانية) يحتفظ بفرديّة الرسالة. وبمعنى آخر فالسرد «قابل للترجمة»، دونما ضرر أساسي: فما ليس قابلاً للترجمة لا يتحدَّد إلا على المستوى الأخير، أي المستوى الإنشائي: دالآت الإنشائية مثلاً، يمكن أن تمرّ بصعوبة من سياق الرواية إلى الفيلم، الذي لا يعرف المعالجة الشخصية إلا نادراً [١]، بيد أن الطبقة الأخيرة من المستوى الإنشائي، نعني بها الكتابة، لا يمكن ان تمدّ من لغة الى أخرى (أو تمرّ ببالغ العُسْر). إنَّ قابلية الترجمة التي يملكها السرد تنشأ عن بنية لغته، ويمكن الباحث بالتالي، ولكن عبر طريق معاكسة، أن يجد هذه البنية لدى تمييزه وتصنيفه عناصِرَ السرد القابلة للترجمة وغير القابلة للترجمة. إن وجود تحليلات سيميائية (أو رموزية أو علوم إشارات) متباينة

= سلسلة من التحويلات المطبقة على العبارة «أحبُّكَ». وكان ينوي رُويت الإشارة، هنا، إلى تحليل الهذيان الذهاني الذي أعطاه فرويد في ما يتعلق بالرئيس شريبر (خمسة تحليلات نفسية).

(١) مرة أخرى لا علاقة بين «الشخص» القواعدي للمنشىء وبين «الشخصية» (أو الذاتية) التي يصنعها المخرج في سياق تمثيله قصة معيَّنة: إن الكاميرا أنا (المتماهية باستمرار مع عين شخصية) هي حدث استثنائي في تاريخ السينما.

ومتنافسة (أدب، سينما، إذاعة، فنون ضاحكة) قد يمهّد كثيراً طريق هذا التحليل.

٢ ـ **محاكاة ومعنى:** في لغة السرد، الإجراء الثاني الأهم، هو الإدماج: ما تـمَّ وصْلهُ بأيّ مستوى (تتالية مثلاً) يُوصل غالباً بمستوى أعلى (تتالية ذات درجة هرمية عالية، أو مدلولٌ جمعيٌّ لتناثر القرائن، أو عمل فئة من الشخصيات)؛ ويمكن ان يُقارن التعقيد الذي يعتري السرد بتعقيد خطة عضوية، قادرة على إدماج الإستدارات الى الخلـف، والقفـزات الى الأمـام: او الأصـح: إنـه الإدماج تحت أشكاله المتنوِّعة الذي يسمح بتعويض التعقيد، غير المضبوط ظاهرياً، الذي يعتري وحدات مستوى من المستويات: إلى ذلك يسمـح التعقيد بتـوجيـه فهـم القـارىء للعنـاصر المتقطعـة، المتجاورة والمتجانسة في آن (كما هي معطاة من خلال الركن، الذي لا يعرف إلاّ بُعداً واحداً: التتابع)، وإذا تمثَّلنا بغريماس وأسمينا «النظير» لنعني به وحدة الدلالة (التي تطبع علامة وسياقها)، أمكننا القول، إن الإدماج عامل نظيريٌّ: فكل مستوى (ادماجي) يهب نظيره الى الوحدات من المستوى الأدبي ويحول دون «تمايل» المعنى. غير ان هذا لا يمنع حدوث التمايل هذا ـ في حال لم نرقبْ تصاعد المستويات.

الإدماج الإنشائي لا يتمثَّل بشكل منتظم وهادىء، كما لو انه نتاج هندسةٍ جميلة لعدد لا متناهٍ من العناصر البسيطة، تقوده إلى بعض الكثافات المعقّدة، وغالباً ما تكـون للـوحـدة ذاتها علاقتـان

متبادلتان، الأولى على مستوى (وظيفة تتالية) والأخرى على مستوى آخر (قرينة تُرجع القارىء إلى فاعل). يتمثّل السرد إذن، على انه تتابع لعناصر بسيطة وعناصر مباشرة، متراكبة بصورة كبيرة. إنَّ «التفارق النحوي» يوجّه قراءة «أفقية»، ولكن «الإدماج» يضيف إليها قراءة «عامودية». ثمة نوع من «العرج» البنياني، شبيه بلعبة محتملات لا تكفّ. على أنَّ تساقطات هذه المحتملات المتنوعة تهب السرد طاقته و «حيوّيته» يُنظر الى كل وحدة من خلال موازنتها وعمقها، وهكذا «يمشي» السردُ:

من خلال تنافس هذين الطـريقين، تتشعّـب البنيـة، تتكـاثـر، تكتشف ذاتها، وتنضبط: حينئذ لا ينفكّ المستوى ان يكون منتظماً. ثمة حرّية للسرد حتماً (كما لكل متكلم حرية، ازاء لغته)، غير ان هذه الحـرية «محدودة» إذا أخذت على عواهنها: بين نظام الرموز الأقوى الذي تحوزه اللغة، وبين نظام الرموز الأقوى الذي يملكه السرد، تقوم هوّة إذا صحَّ التعبير: الجملـة. وإذا حـاول البـاحـث الإحاطة بجماع سرد مكتوب، يلاحظ انه انطلق من الأكثر ترميزاً (المستوى الفونيمي)، وتمدَّد تدريجيـاً حتى الجملـة، وهـي النقطـة القصوى لمجال الحرّية التركيبيـة، ثم يعـاودُ تـراصّـه انطلاقـاً مـن المجموعات الجُمليّة الصغيرة (تتاليات ـ صغرى)، الأكثر حرّية، وصولاً الى الأعمال الكبرى التي تشكل نظام رموز قوياً ومقيّداً: إنّ إبداعية السرد (أقله تحت مظهره الأسطوري «للحياة») تقع حينئذٍ «بين نظاميْ رموز» نظام الألسنية ونظام الألسنية ـ الناقلة.

ولذا أمكن القول بصورة مفارقة، إنَّ الفنّ (بالمعنى الرومنطيقي للكلمة) هو بمثابة بيانات من التفاصيل، في حين ان «التخيُّل» هو ضبط لنظام الرموز: «باختصار، يقول پو، نرى أن الإنسان المبدع ملؤه التخييل أبداً، وأنَّ الإنسان الواسع الخيال حقاً ليس إلاّ محلِّلاً[1]».

من هنا يجب إعادة الكلام على «واقعية» السرد. حالما التقط «بوند» مكالمة هاتفية من مكتبه، لا أطرق مفكراً». على حدّ قول المؤلف: «المواصلات مع هونغ - كونغ سيّئة للغاية، ومن الصعب الحصول عليها». إنما لا «تفكير» بوند ولا نوعية الخطوط الهاتفية هي المعلومة الحقيقية، هذه المقاربة ربَّما صنعت هذا «الحيّ»، غير أن المعلومة الحقَّة، تلك التي ستظهر لاحقاً هي موضعة المكالمة الهاتفية التي تمَّت في إطار مكاني يُدعى هونغ - كونغ.

هكذا يبقى التقليد متجاوزاً[2] في كل سرد، فلا تكمن وظيفة السرد في أن «تمثّل»، بل أن تشكل مشهداً يظل إزاءنا لغزياً، دون ان يكون من طبيعة محاكاتية، إنَّ «واقع» تتالية ليس في التتابع «الطبيعي» للأعمال التي تتكوَّن منها، بل في المنطق الذي يفرض ذاته على امتداد التتالية، مخاطراً به، ومكتفياً بنتاج هذا الوجود، ويمكن

---

(١) الإغتيال الثنائي في شارع مورغ، ترجمة بودلير.

(٢) ج - جينيت - لَهُ الحق في اختزال التعبيرات المحاكاتية إلى قطع من حوار صيغت بشكل تقارير؛ كون الحوار يخفي دائماً وظيفة قابلة للتعقل وغير محاكية.

القول بمعنى آخر، ان أصل تتالية ليس ملاحظة الواقع، بل الضرورة القصوى في أن ينوِّع الإنسان ويتجاوز «الشكل» الأوّل الذي أُعطيه، أي التكرار: التتالية الواحدة هي، جوهرياً، كلٌّ لا يتكرَّر في داخله أيُّ شيء، وللمنطق هنا قيمة معتقة ـ ومعه كل السرد، يحدث أن يُعيد الناسَ دائماً إسقاط ما عرفوه، وما عاشوه في السرد، أقله في شكل انتصر بالتكرار وأسَّس بالتالي نموذجاً لصيرورة ما.

السَّردُ لا يُرى، ولا يقلِّد، والإنفعال الذي يشعلنا لدى قراءة رواية، ليسَ انفعالاً تثيره «رؤيا» (والواقع أننا لا «نرى» شيئاً) بل انفعال المعنى، أي نظام أعلى للعلاقة (علاقة القراءة بالانفعال) الذي يملك بدوره انفعالاته، آماله، تهديداته وانتصاراته: فما يحدث في السرد، ليس من الوجهة المرجعية «شيئاً»[1]، بالمعنى الحرفي للكلمة. إنَّ «ما يحدث»، هو الكلام وحده، مغامرة الكلام، التي لا ينفك القرّاء والمحلِّلون يهلِّلون لمجيئه. وعلى الرغم من جهل الباحثين الشيء الكثير عن أصل السرد كما عن أصل الكلام، يمكن ان نفترض مقدّماً أنَّ السرد معاصرٌ للحوار الأحادي، وهذا الأخير ابتداعٌ يبدو سابقاً للحوار الثنائي. ودون أن نؤوِّل الفرضيَّة النسالية قسراً، فإن ما له دلالة أن «يبدع» الإنسان الصغير (بعمر الثلاث سنوات) الجملة والسرد وعقدة أوديپ في الآن ذاته.

---

(١) مالآرميه (كرّيونة في المسرح، بلياد)، «العمل المسرحي يُظهر تتابع مظاهر الحدث الخارجية دون أن تحتفظ لحظة بالواقع، ودون أنْ يحدث في نهاية الأمر شيءٌ».

زدني علما

١ - حوار الحضارات.
٢ - الميتولوجيا اليونانية.
٣ - مبادىء في العلاقات العامة.
٤ - الخلدونية.
٥ - سوسيولوجيا الأدب
٦ - الأسواق الزراعية.
٧ - الجمالية الفوضوية
٨ - تاريخ الفنون العسكرية
٩ - الفكر الفرنسي المعاصر
١٠ - الأدب المقارن
١١ - الإسلام
١٢ - برغسون
١٣ - سيكولوجيا الفن
١٤ - تأملات ميتافيزيقية
١٥ - في الدكتاتورية
١٦ - العقد النفسية.
١٧ - دستويفسكي.
١٨ - نظرية العفو.
١٩ - الإنسان ذلك المعلوم.
٢٠ - سوسيولوجيا الفن.
٢١ - السيمياء.
٢٢ - التخلف المدرسي.
٢٣ - علم الأديان الفكر الإسلامي.
٢٤ - مدخل إلى علم السياسة.
٢٥ - نقد المجتمع المعاصر.
٢٦ - روسو.
٢٧ - الأدب الرمزي.
٢٨ - طريقة الروائز في التربية.
٢٩ - مصير لبنان في مشاريع.
٣٠ - من ديكارت إلى سارتر.
٣١ - الإنطباعية.
٣٢ - تاريخ قرطاج.
٣٣ - باسكال.

٣٤ ـ المؤسسات العامة.
٣٥ ـ المسألة الفلسفية.
٣٦ ـ تاريخ السوسيولوجيا.
٣٧ ـ الفدرالية.
٣٨ ـ أمراض الذاكرة.
٣٩ ـ المذاهب الأخلاقية الكبرى
٤٠ ـ نقد الأيديولوجيات الكبرى.
٤١ ـ الفلسفات الكبرى.
٤٢ ـ العواطف والحياة الأخلاقية.
٤٣ ـ المكتبات العامة.
٤٤ ـ منظمة الأمم المتحدة.
٤٥ ـ الدستور واليمين الدستورية.
٤٦ ـ هذه هي الحرب.
٤٧ ـ الممارسة الأيديولوجية.
٤٨ ـ المواطن والدولة.
٤٩ ـ فلسفة العمل.
٥٠ ـ مونتاني.
٥١ ـ علم الجمال.
٥٢ ـ تدريب الموظف.
٥٣ ـ فلسفة التربية.
٥٤ ـ السوق النقدية.
٥٥ ـ الإنسان المتمرد.
٥٦ ـ تيار دو شاردان.
٥٧ ـ التربية الحديثة.
٥٨ ـ كيركيغارد.
٥٩ ـ تقنية المسرح.
٦٠ ـ المذاهب الأدبية الكبرى.
٦١ ـ النقد الجمالي.
٦٢ ـ الحضارات الإفريقية.
٦٣ ـ ديكارت والعقلانية.
٦٤ ـ العلاقات الثقافية الدولية
٦٥ ـ البيبليوغرافيا.
٦٦ ـ علم السياسة.
٦٧ ـ الاعلامياء.
٦٨ ـ سوسيولوجيا السياسة.
٦٩ ـ الأدب الطبيعي.
٧٠ ـ الجمالية عبر العصور.
٧١ ـ فن تخطيط المدن.
٧٢ ـ علم النفس التجريبي.

٧٣ ـ أصول التوثيق.
٧٤ ـ دينامية الجماعات.
٧٥ ـ تاريخ العرقية.
٧٦ ـ قيمة التاريخ.
٧٧ ـ سوسيولوجيا الصناعة.
٧٨ ـ الماركسية بعد ماركس.
٧٩ ـ معرفة الذات.
٨٠ ـ تاريخ الطيران.
٨١ ـ التعليم المبرمج.
٨٢ ـ السلطة السياسية.
٨٣ ـ سوسيولوجيا الحقوق.
٨٤ ـ الخطوط... لفلسفة ملموسة.
٨٥ ـ مدخل إلى التربية.
٨٦ ـ معرفة الغير.
٨٧ ـ الجريمة.
٨٨ ـ عظمة الفلسفة.
٨٩ ـ الإنسان الأول.
٩٠ ـ اللحظة العدمية المتنائية.
٩١ ـ الجمالية الماركسية.
٩٢ ـ تاريخ بابل.
٩٣ ـ الفلسفة والتقنيات.
٩٤ ـ جغرافية العالم الصناعية.
٩٥ ـ فلاسفة إنسانيون.
٩٦ ـ الحرب الأهلية.
٩٧ ـ أصل الموحدين الدروز.
٩٨ ـ من الرأي إلى الإيمان.
٩٩ ـ التسويق.
١٠٠ ـ دفاعاً عن الأدب.
١٠١ ـ الذين يحضرون غيابهم.
١٠٢ ـ الجماعات الضاغطة.
١٠٣ ـ الأسطورة.
١٠٤ ـ القوى العاملة في الامارات
١٠٥ ـ الإحصاء.
١٠٦ ـ الوظيفة العامة.
١٠٧ ـ الكلام.
١٠٨ ـ النظام السياسي والإداري في بريطانيا.
١٠٩ ـ الثقافة الفردية وثقافة الجمهور.
١١٠ ـ توظيف الأموال.

١١١ ـ الأدب الألماني.
١١٢ ـ المحاسبة التحليلية.
١١٣ ـ النظام السياسي والإداري في فرنسا.
١١٤ ـ الأمومة والبيولوجيا.
١١٥ ـ الحريات العامة.
١١٦ ـ قانون الفضاء.
١١٧ ـ تلوث المياه.
١١٨ ـ النقد الأدبي.
١١٩ ـ النظام السياسي . . . في الاتحاد السوفياتي.
١٢٠ ـ التلوث الجوي.
١٢١ ـ النسبية.
١٢٢ ـ السوريالية.
١٢٣ ـ حلول فلسفية.
١٢٤ ـ التلفزيون الملون.
١٢٥ ـ مدخل إلى الاقتصاد.
١٢٦ ـ الأخلاق والحياة لاقتصادية.
١٢٧ ـ مناهج علم الاجتماع.
١٢٨ ـ استطلاع الرأي العام.
١٢٩ ـ وحدة الوجود العقلية.
١٣٠ ـ الأدب الإيطالي.
١٣١ ـ المذاهب الاقتصادية.
١٣٢ ـ الفن التكعيبي.
١٣٣ ـ التربية الجنسية عند الولد.
١٣٤ ـ فلسفة القانون.
١٣٥ ـ الطفولة الجانحة.
١٣٦ ـ الرواية البوليسية.
١٣٧ ـ التحليل البنيوي للحكاية.
١٣٨ ـ تاريخ الجزائر المعاصر.
١٣٩ ـ الكوميديا.
١٤٠ ـ تاريخ علم الآثار.
١٤١ ـ السيكولوجيا الصناعية.
١٤٢ ـ الدولة.
١٤٣ ـ البحث العلمي.
١٤٤ ـ المجتمع الصناعي.
١٤٥ ـ التوجيه التربوي.

١٤٦ ـ الجوع.

١٤٧ ـ الموسيقى بين الخليج واليمن.

١٤٨ ـ القانون الدولي.

١٤٩ ـ الدراما والدرامية.

١٥٠ ـ صراع الطبقات.

١٥١ ـ الإمبريالية.

١٥٢ ـ التشبيه والاستعارة.

١٥٣ ـ علم الدلالة.

١٥٤ ـ البنيوية.

١٥٥ ـ الاتجاهات الأدبية الحديثة.

١٥٦ ـ المغرب في ظل يديه.

١٥٧ ـ معايير الفكر العلمي.

١٥٨ ـ تاريخ الحساب.

١٥٩ ـ الياس أبو شبكة.

١٦٠ ـ آراء في السعادة.

١٦١ ـ تقنية السينما.

١٦٢ ـ العقل والنفس والروح.

١٦٣ ـ علم النفس الاجتماعي.

١٦٤ ـ الطاقة.

١٦٥ ـ مناهج التربية.

١٦٦ ـ آداب الهند.

١٦٧ ـ الوحدة والديموقراطية في الوطن العربي.

١٦٨ ـ التقمص.

١٦٩ ـ حقوق الطفل.

١٧٠ ـ آينشتين.

١٧١ ـ السدود.

١٧٢ ـ تقنية الصحافة.

١٧٣ ـ الإنسان.

١٧٤ ـ الأدب الصيني.

١٧٥ ـ تقريظ الفلسفة.

١٧٦ ـ اللامركزية السياسية والإدارية في العالم.

١٧٧ ـ الفكر العربي.

١٧٨ ـ طبيعة الميتافيزيقا.

١٧٩ ـ الخدمة المدنية في العالم.

١٨٠ ـ التربية المستقبلية.

١٨١ ـ تاريخ الحضارة الأوروبية

١٨٢ ـ حقوق الإنسان الشخصية والسياسية.
١٨٣ ـ المحاسبة.
١٨٤ ـ سيكولوجيا الذكاء.
١٨٥ ـ الاقتصاد في المغرب العربي.
١٨٦ ـ فولتير.
١٨٧ ـ التاريخ الدبلوماسي.
١٨٨ ـ الطبقات الاجتماعية.
١٨٩ ـ من الكندي إلى ابن رشد.
١٩٠ ـ الاستثمار الدولي.
١٩١ ـ مدخل إلى السوسيولوجيا.
١٩٢ ـ الحركة النقابية في العالم.
١٩٣ ـ المحاسبة في النظرية والتطبيق.
١٩٤ ـ الأدب اليوناني.
١٩٥ ـ تاريخ علم النفس.
١٩٦ ـ الفوضوية.
١٩٧ ـ المورفولوجيا الاجتماعية
١٩٨ ـ الآليات الزراعية الحديثة.
١٩٩ ـ التسويق السياسي.
٢٠٠ ـ الفلسفة الشريدة.
٢٠١ ـ الاسترخاء.
٢٠٢ ـ بحوث في الرواية الجديدة
٢٠٣ ـ المواقف الأخلاقية.
٢٠٤ ـ مع الفلسفة اليونانية.
٢٠٥ ـ أضواء عربية على أوروبا في القرون الوسطى.
٢٠٦ ـ الجريمة.
٢٠٧ ـ الأسواق المالية في العالم.
٢٠٨ ـ المراهقة.
٢٠٩ ـ الكندي.
٢١٠ ـ الصحة العقلية.
٢١١ ـ ميزان المدفوعات.
٢١٢ ـ الوسائل السمعية والبصرية.

تاريخ الحضارات العام

موسوعة في سبعة مجلدات بإشراف موريس كروزيه

الشرق واليونان القديمة

أندريه ايمار — أستاذ في السوربون
جانين أوبوايه — أمينة متحف غيمة

٢

روما وأمبراطوريتها

اندريه ايمار — أستاذ في السوربون
جانين اوبوايه — أمينة متحف غيمة

٣

القرون الوسطى

إدوار بروي — أستاذ في السوربون

٤

القرنان السادس عشر والسابع عشر

رولان موسنيه — أستاذ في السوربون

٥

القرن الثامن عشر

رولان موسنيه — أستاذ في السوربون
و
أرنست لابرو — أستاذ في السوربون

٦

القرن التاسع عشر

روبير شنيرب — أستاذ فخري في الدراسات العليا

٧

العهد المعاصر

موريس كروزيه — مفتش المعارف العام في فرنسا

منشورات عويدات ٩٣٧ / ١٩٨٨

Roland Barthes

Introduction à l'analyse structurale des récits

Traduction arabe
de
Antoine ABOU ZEID

EDITIONS OUEIDAT

Beyrouth - Paris